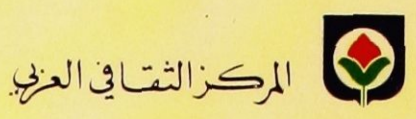
عبد الله الغذّامي

النقد الثقافي

قراءة في الأنساق الثقافية العربية





النقد الثقافي

قراءة في الأنساق الثقافية العربية

الطبعة الثالثة
2005

القياس :
21.5 × 14.5

عدد الصفحات
312

جميع الحقوق محفوظة

الناشر :
المركز الثقافي العربي

● **المملكة المغربية**
الدار البيضاء :
42 ـ الشارع الملكي (الأحباس)
ص.ب : 4006 (درب سيدنا)
هاتف : 303339 ـ فاكس : 305726

● **لبنان ـ بيروت**
شارع جان دارك، بناية المقدسي
ص.ب : 5158 ـ 113 ـ الحمراء
هاتف : 750507 و 352826
فاكس : 343701 ـ كود : 9611

عبد الله محمد الغذامي

النقد الثقافي

قراءة في الأنساق الثقافية العربية

المركز الثقافي العربي

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

كلمة شكر

في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي كان لي شرف الالتقاء بعدد من العقول الفاعلة في الوطن العربي، ومن ذلك اللقاء الذي انتظم خصيصاً لهذا الموضوع في جامعة محمد الخامس في الرباط مع أساتذة شعبة اللغة العربية، وأساتذة شعبة الفلسفة في كلية الآداب، في 26/ 4/ 1999، وأود هنا أن أسجل جليل تقديري للمناقشات المثرية التي حظيت بها فكرة المشروع في ذلك اللقاء، وأسجل شكراً خاصاً للدكتور إدريس بلمليح الذي تولى تنظيم ذلك اللقاء. كما أسجل امتناني لأعضاء وحدة (التواصل وتحليل الخطاب) بجامعة سيدي محمد بن عبد الله / كلية الآداب بفاس، الذين اجتمعوا في 30/ 4/ 1999، لمناقشة المشروع، ولقد كان للمناقشات التي دارت هناك أثر بالغ في تطور مشروع بحثي في هذا المجال. وللأستاذ الدكتور محمد العمري، المشرف على الوحدة، خالص شكري على تنظيمه لذلك اللقاء، ولن أنسى أبداً ذلك الجو الراقي في الحوار المتميز والمتخصص من الدارسات والدارسين في الوحدة، ومن ضيوفهم.

كما أود أن أسجل الشكر لجمهور الباحثين في تونس وفي البحرين، حيث شرفت فيهما معاً بأن أعرض فكرتي، وسعدت بسماع

نقاش جاد وثري. في 22/ 9/ 1997 وفي 17/ 3/ 1998، على التوالي.
وعلى المستوى الشخصي أشكر الأستاذ الدكتور محمد بن عبد الرحمن الهدلق على تكرمه بقراءة مسودة البحث وتفضله بإبداء ملاحظاته ومقترحاته التي كانت محل تقديري واعتباري، كما أسجل شكري للأستاذ الدكتور حمزة قبلان المزيني، والدكتور معجب الزهراني، على تفضلهما بقراءة النص الأول للكتاب، وأشكر الدكتور عبد الرحمن إسماعيل السماعيل الذي تحمل مراجعة مسودة الكتاب والتدقيق فيها.
وللأستاذ عبد الرحمن بن إبراهيم البطحي جليل تقديري على كل المعلومات الوفيرة التي تفضل بها فيما يتعلق بآداب البادية والشعر النبطي والأدبيات الشعبية، ولقد كان لعلمه الوفير ودرايته العميقة أثر بالغ في كل ما ورد عندي من إحالات إلى الأدب الشعبي، وكذا أشكر الدكتور حمد المرزوقي الذي تكرم هو أيضاً بمدي بمرئياته حول ثقافة الشعر النبطي وثقافة البادية.
وشكري موصول للأستاذ الدكتور عبد السلام المسدي والأستاذ علي حرب والأستاذ محمد العثيم، وقد كان لهم فضل المبادرة بالترحيب بالمشروع والاحتفال به صحفياً وإعلامياً حين ظهور بوادره الأولى.
وأسجل التقدير الجم لزوجتي العزيزة وبناتي على صبرهن عليّ وعلى انشغالي المتصل أثناء كتابتي للكتاب.
والحمد لله أولاً وآخراً فهو الموفق والمعين.

عبد الله محمد الغذامي
الرياض 29/ 10/ 1420
5/ 2/ 2000

المقدمة

هل الحداثة العربية حداثة رجعية...؟

وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية...؟

وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و (صناعة الطاغية)...؟

هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها ـ وحق لنا ـ لمدة قرون...؟

هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة ـ بما إن أهم ما فيها هو الشعر ـ وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم...؟؟

لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة.

لقد أدى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو

بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنياً وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية ـ بلاغياً ـ هي مصادر الخلل النسقي. ولنأخذ أمثلة من أبي تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، وهي أمثلة على الجمالي الشعري، وهي ـ أيضاً ـ أمثلة على الخلل النسقي. وما يتراءى لنا جمالياً وحداثياً في مقياس الدرس الأبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي ـ حسبما تدعي هذه الدراسة وتحاول أن تثبت ـ، وكل دعاوى أدونيس في الحداثة سيتضح لنا أنها خطاب لفظي لا يؤدي إلا إلى مزيد من النسقية والرجعية.

وبما إن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 22/ 9/ 1997، وكررت ذلك في مقالة في جريدة الحياة (أكتوبر 1998).

وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية، شرحناه في الفصل الثاني، بعد أن استعرضنا في الفصل الأول الجهود النظرية التي تشكل خلفية علمية لنظريتنا. ثم تلا ذلك خمسة فصول هي بمثابة الدرس الإجرائي حول الأنساق

العربية الثقافية التي تلبست بلبوس الجمالي وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدي لها بالاستمرار والترسخ، حتى لما جاءت الحداثة جاءت لتكون مشروعاً في النسقية والشعرنة، كما وضحنا في الفصل السابع، حيث رأينا أحد أهم منظرينا الحداثيين وهو حداثي المظهر رجعي الحقيقة.

ولئن كان القول اقتصر في هذا الكتاب على الخطاب البلاغي، فهذا لا يعني بحال أن الخطاب العقلاني العربي، والمعاصر تحديداً، قد نجى من النسقية والتشعرن، وهذا مبحث سنخص له دراسة تتوفر عليه في كتاب يلحق هذا الكتاب، إن شاء الله.

الفصل الأول

النقد الثقافي / ذاكرة المصطلح

هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية...؟

لقد شغلت أدبية الأدب حيزاً عريضاً في البحث النقدي على مدى قرون، وما تزال تفعل، غير أن جهوداً خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبية الأدب.

ولقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملاً) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)[1]، ووقوفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبالزاك وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي للنصوص، وكذا كان إسهام فوكو في نقل النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. وجرى الوقوف على (فعل) الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلاً من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية.

---

(1) عن ذلك انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 62

منذ هذه الجهود وأخرى مثلها والاكتشافات من داخل الفعل النقدي كانت الدفعة القوية إلى مرحلة (المابعد) النقدية، حيث (التاريخانية الجديدة) و(النقد الثقافي) متأسسة على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، حيث تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية. وذلك منذ صار الوعي بمحدودية النظرة الجمالية (البلاغية) التي تفترض أن العلاقات الدلالية بين عناصر الخطاب تقوم على الإتقان الدلالي التام، ولذا فإنها ستعجز عن كشف السقطات الفرويدية، مثلاً، وستظل تنظر إليها على أنها تعبيرات مقصودة وذات وظيفة جمالية، مما يجعلها تعجز عن إدراك الأبعاد اللاشعورية[2]. مثلها مثل نظرية الأجناس التي تنظر إلى النصوص بوصفها منظومة من الدوالّ، وهذا يحد من قدرتها على رؤية المضمر الأيديولوجي وعلاقة ذلك بالذاتية المقنعة[3]. وهذا ما يجعل إيستهوب يطرح مفهوم (الفعل الدالّ) ليحل به المشكل النقدي الذي رسخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راقٍ وآخر شعبي. وحسب مفهوم الفعل الدالّ يصبح كل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل.

ونحن لو نظرنا في أمر المبحث النقدي لهالنا الاهتمام المفرط بكل ما هو أدبي / جمالي بالمفهوم الرسمي للأدبي، وإغفال ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي، وفي المقابل نرى أن الفعل

---

(2) Antony Easthope : Literary Into Cultural Studies 108

(3) السابق.

الجماهيري والثقافي يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، فالأغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية، والدراما التلفزيونية، وما إلى ذلك، هو ما يؤثر فعلا أكثر من قصيدة لأدونيس أو غيره من الشعراء الذين سخر النقد جهده كله فيهم، غافلا عن الخطابات الفاعلة لمجرد أنها ليست مما يحسب في حساب الراقي، كما تقرره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية. إضافة إلى أن النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائما السعي لكشف هذا البعد الجمالي، وتبرير أي فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالي، مما جعل (الجمال) منتجا بلاغيا محتكرا، وصار للجمالي شرط مؤسساتي، يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم.

وهذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع، ولسوف نعرض لوجوه هذا الفعل الثقافي المؤسساتي المعقد في الفصول القادمة - إن شاء الله- حيث سيكون من همنا أن نحرك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة.

وهذا يقتضي منا التأسيس لنظرية نقدية ثقافية لها أساس هو بمثابة الذاكرة الاصطلاحية، وهو ما نعرضه في هذا الفصل، و يلي

ذلك في الفصل الثاني عرض للنظرية والمنهج الذي سيكون أساسا لما يأتي من دراسات في الفصول الخمسة اللاحقة.

وبما إننا نمر في مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، فإن ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلي المتشكك على نظريات النقد والحداثة، ويضعنا في (المابين)، حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حدّ، وكما يشير هايديجر محيلا إلى الدلالة الإغريقة لكلمة حد، وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما، وإنما يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف[4]. وهذا معنى يصف حال الوضع الثقافي الراهن حيث إن الحد فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية، ليس حدا فاصلا يعلن عن نهاية، ولكنه حد ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها وبعدها الجديد. وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده، وبداية حد جديد هو (النقد الثقافي)، والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية ـ كما سنرى في الفقرات اللاحقة.

****

هناك إنجازات نقدية مهمة تؤسس للنظر النقدي ببعده الثقافي، وتمثل لمشروعنا ذاكرة اصطلاحية، وسنعرض لها هنا.

1 ـ الدراسات الثقافية

يتساءل جوناثان كولر عما يحدث في الحقل النقدي حين

---

(4) وردت العبارة عند: H.k. phapha : The Location of Culture 1

يلحظ المرء أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة ملتون إلى دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التلفريونية (soap opera)، ويرى البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر، وزميله الأمريكي يكتب عن السمنة...إلخ. ما يحدث هو(الدراسات الثقافية- .Cultural Studies)[5] هذه الدراسات التي كسرت مركزية (النص) ولم تعد تنظر إليه بما إنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه ومايتكشف عنه من أنظمة ثقافية. فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم (الدراسات الثقافية) ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي[6]. وليست المسألة بقراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معا كجزء من عملية واحدة. والدراسات الثقافية تركز على أن أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ[7]. وأفضل ما تفعله

---

(5) J Culler : Literary Theory 43

(6) R Johnson : What is cultural studies anyway ? in J Storey (ed) What is cultural studies 75

(7) J Fiske : British cultural studies and television 115 منشور ضمن السابق.

الدراسات الثقافية هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي فإنها تقرر مصير أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الأيديولوجية، وهذا يستحضر نظرية (الهيمنة) التي طرحها قرامشي من قبل والتي يؤكد فيها أن السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب ولكنها أيضا تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلم بوجاهتها[8]. غير أن الدراسات الثقافية توسع من استخدام نظرية الهيمنة، وبما إن قرامشي بنى نظرته إلى الهيمنة على كشف علامات التسلط من حيث علاقتها بالطبقة، فإن الدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة (gender) والدلالة والإمتاع. والإنتاج لهذا أبعد بكثير من أن يكون مجرد عملية اقتصادية، إنه وكما يقرر فوكو فعل يمس الأحلام مع التعويض النفسي، والاتصال مع المواجهة، والتصور مع الهوية. والإنتاج خطاب يؤدي فعلين مزدوجين ومتعارضين، فقوى الهيمنة تمارس عبره هيمنتها، كما أننا نرى فيه أساليب مقاومة هذه الهيمنة[9]. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيراً عن الناس وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة هو تداخل أساسي له قيمة مركزية في الدراسات الثقافية، وهناك حافز قوي في هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة في صياغة مستهلكيها وفي تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة، هذا ما يسميه ألتوسير بالاستجواب

---

(8) Columbia Dictionary of Modern Literary 131.

(9) Foucault :Politics , Philosophy , Culture 209.

(Interpellate).[10] وهو مفهوم يشير إلى ما تفعله الإعلانات الدعائية -مثلا- حينما تخاطبك كإنسان ذي خصوصية بوصفك مستهلكا تتحلى بذوق نوعي متقدم، وعبر زخِّ هذه الصفة فيك مرة ومرة وأخرى تصبح أمام نفسك وكأنك ذلك المصنف بتلك السمات. تتساءل الدراسات الثقافية عن مدى هيمنة الأنماط علينا وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى...؟! و ما مدى مسؤوليتنا عن هذا الذي نفعله، وهل ما نرى أنه خيار خاص هو -فعلا- خيار خاص أم أنه توجيه قسري لقوى لا سيطرة لنا عليها...![11].

****

تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات، مع أنها قد ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center for contemporary cultural studies) ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية، ليتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب، بما في ذلك مدرسة بيرمنجهام، التي قد تبدو وكأنها ترفض الأساس

---

(10) J Culler 46.

(11) السابق 46.

النقدي، وربما جاهر بعض مريديها في معاداتهم للنظرية، إلا أن علاقتها بالنظرية هي بمثابة الوجه الآخر للعملة، حتى لكأن الدراسات الثقافية تطبيق بحثي للنظرية-كما يقرر كولر[12]، بل إن هوقارت، أول رئيس لمركز بيرمنجهام، أشار بوضوح إلى مصادرهم النظرية، محدداً إياها بثلاثة مصادر هي تاريخية وفلسفية، أولا، وإلى حد ما - حسب تعبيره -، ثم سوسيولوجية، وإلى حد ما أيضا، وأخيرا أدبية نقدية، وهذا هو الأهم، كما قال هوقارت[13]. ومع هذا فإن كثيرا من النقد ظل يوجه إلى الدراسات الثقافية، من حيث فقرها النظري، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأس المال الثقافي) الذي طرحه بورديو، حيث جرى تأويل كل فعل حسب شروط الإنتاج والاستهلاك. وحدث تمجيد للخطاب المعارض لمجرد أنه معارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي[14].

وفي ضوء هذه الاعتراضات تولدت اتجاهات أخر، تأخذ سؤال النقد والنظرية والثقافة إلى آفاق أعمق مع تلافي عيوب، أو لنقل تسطيحات الدراسات الثقافية. وإن كان المرء يسلم بفضل الدراسات الثقافية في الاهتمام بالمهمل والمهمش، وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء والديموقراطي. وسنقف على التطورات النظرية في

---

(12) السابق 43-44.

(13) Hoggart : The use of Literacy 18.

(14) DÁ kellner : Media Culture 14 37.

الدرس النقدي الثقافي فيما يلي من فقرات.

2 ـ في نقد الثقافة

نحن في مرحلة (المابين) لا (المابعد) هذا ما يعلنه دوقلاس كلْنر، الذي يعترض على الذين يحسمون أمر التحول ويجزمون بحدوث النقلة من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ويقدم كلنر نقدا مركزا لأفكار بودريّار، سنعرض له لاحقا، وهو بهذا يقصد أن يقول إننا بحاجة إلى إعمال مقولات الحداثة ومقولات ما بعد الحداثة، معا وفي آن، مذ كنا نمر بمرحلة من التحول غير المستقر، وليس مصطلح (ما بعد الحداثة) إلا مؤشرا سيميائيا يوحي بأن هناك ظاهرة جديدة تحتاج إلى من يرسمها وينظِّر لها[15]. كما أن استخدام هذا المصطلح هو علامة على أن شيئا ما يمسك بتلابيبنا ويزعجنا، هو ظاهرة جديدة مختلطة المعالم ما زلنا غير قادرين على تصنيفها أو الإمساك بها.

من هنا يشرع كلنر بطرح نظريته الخاصة آخذاً مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره، مع ما يقدمه من نقد لهما معا، ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة، والتعددية الثقافية(Multiculturalism)، والنقد النسوي. ومن خلال توظيفه للمقولات، ونقده لها في الوقت ذاته، يطرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل (Media Culture). وتنبني نظرته على ما طرحه منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال

---

(15) السابق 9 46.

الاستقبال، أي في تصنيع التلقي، بحيث تجري عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس في مستوى واحد وتعميم هذا النموذج مما يحقق تبريراً أيديولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية، ويتولى إقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية[16]. ومع وجاهة هذا التصور في عرف كلنر إلا أنه يلاحظ أن مدرسة فرانكفورت ومعها مركز بيرمنجهام قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض) وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه، في حين أنه لا يكفي أن نتعرف على حالة رفض للاحتفال بها من دون التمييز بين الحالات، تماما كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة. حتى لقد جرت تسمية العنف الذي يتخذ المتعة وسيلة له على أنه رفض ومتعة جماهيرية وذلك في بعض الدراسات عن أفلام هوليوود.

لهذا يقدم كلنر تفريقاً بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة هي قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة (ص 37) على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل، حسب مصطلح كلنر، يعتمد على أخذ النص مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور، والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي.

إن التفريق فيما بين (البديل) و(المعارض) عامل جوهري في

---

(16) السابق 29

نقد الثقافة، التفت إليه جيمسون ووليامز، حيث إن عدم الكشف عن العناصر المهيمنة ثقافيا يحول التاريخ إلى مجرد مجموعات من العناصر المتغايرة، والفروق فيما بينها ستكون فروقاً اعتباطية، وستكون منظومة من القوى المتمايزة التي لا يمكن تقرير تأثيراتها[17]. وسيقع المحذور المعرفي - كما ينبه كولر- إذ ستبدو المرحلة الثقافية المقروءة وكأنها لا تقدم سوى دلالة واحدة لتكوين اجتماعي[18].

وللدراسات الثقافية فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلاتها، وهذا شيء جوهري وهام، غير أن كلنر يلاحظ أن هناك أنماطاً من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية. وهذا فعل ينقصه الحس النقدي من حيث إنه لا يلحظ دور لعبة الإمتاع في ترويض الجمهور ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة والرضى بالتمايزات الجنسية (الجنوسية) والطبقية، مثلما حدث في فلم (رامبو) و(تيرمينيتور) حيث سخّرت المتعة من أجل العنف الذكوري والطبقي (كلنر 39).

****

ليست المتعة مجرد فعل فطري أو محايد،إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة، ومنذ فوكو ومسألة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيء موضع

---

(17) نقلاً عن: Spivak : A Critique of Postcolonial Reason 314

(18) Culler : op. cit 52.

اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما. إننا نتعلم كيف نستمتع وما الأشياء التي نستمتع بها، والأشياء التي نتجنبها، نتعلم متى نضحك ومتى نبتسم، ولقد تولت تكنولوجيا إنتاج المسلسلات الكوميدية تذكيرنا بالمواقع التي يجب علينا أن نقهقه فيها عبر تسجيلها لمؤثرات صوتية ضاحكة في المواقف التي يرى المنتج ضرورة الضحك فيها، إن هناك أنساقا منظمة تتحكم بمتعتنا ولذا فإننا نستمتع وفقاً لمقاييس اجتماعية، مثلما نتحفظ وفقاً لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها. ولهذا نرى أناساً تضحكهم النكت العنصرية، مثلما نرى آخرين يجدون متعة في مشاهدة مناظر العنف والاغتصاب، وكل هذه أمور جرى تعلمها واكتسابها (كلنر 39).

من هنا فإنه من الواجب النظر إلى فعل الإمتاع نظرة إشكالية تضع المتعة مع غيرها من الأفعال العمومية البشرية من الخبرات والسلوكيات مما هو استجابة لبواعث نسقية، مما يتطلب التساؤل عما إذا كان فعل الإمتاع يدفعنا إلى حياة أفضل وإلى مجتمع أفضل أم أنه يزج بنا في أتون الفعل اليومي الذي يفعل فعله في إخضاعنا وإذلالنا.

هذا ما يجعل كلنر يعترض على اعتبار أفعال الرفض والإمتاع في النص الثقافي علامات على موقف طليعي لمجرد انطوائهما على صفتي المعارضة والمتعة. إن الأمر يتطلب الحفر في السياقات التي تحتضن أفعال الرفض وأفعال الإمتاع(19).

---

(19) Kellner : op. cit 39.

والسياق المعني يستحضر المفهوم الذي يطرحه روسبرج من أن فعل الإفصاح عن الذات هوفي التبديل المتواتر لهذه الذات بطرائق مهيأة للتوظيف التعبيري من جهة، وقابلة للتكرار، من جهة ثانية[20]. والكلام لا يتصف بصفته التعبيرية إلا لقابليته للتكرار، ألم يقل الإمام علي بن أبي طالب: لولا أن الكلام يعاد لنفد[21].

وحسب هذا التصور للسياق فإن المتعة عند روسبرج[22] تنطوي على أبعاد دلالية مركبة حالها حال المعنى وما له من تعقيدات في تشابكات دلالاته، فقد تكون المتعة نتيجة لما يمنحه المرء من تفسيرات للحالة من حيث علاقتها بحال انتماءاته، أو بما تقدمه له من إمكانات للتصرف حسب نوازع الحالة، وفي أوقات أخرى قد تنتج المتعة من الحدث نفسه،وبما يحمله من تأكيدات، أو لعدم قيام هذه التأكيدات في حين توقعها. وعلى أية حال فإن حصول الناس على أنواع من المتع وتعدد ذلك وكثرة تبدله يجعل سؤال الثقافة والنص والمجتمع سؤالا إشكالياً وجوهرياً في النقد الثقافي.

****

يستخلص كلنر بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسميها (نقد ثقافة الوسائل) بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط

---

(20) L Grossberg : W e gotta get out of this place 56.

(21) ابن رشيق: العمدة 1/ 21

(22) Grossberg : op. cit 44.

وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بين الشعبي والنخبوي، وذلك لتجنب الموقف الأيديولوجي الذي يتضمنه مصطلح (جماهيري) و(شعبي)، مع الأخذ بالاعتبار أن التفريق ممكن، إذا ما كان لأسباب إستراتيجية تقتضيه بعض النصوص. ويرى كلنر أن مصطلح (ثقافة الوسائل-Media Culture) يحميه من التورط الأيديولوجي الذي وقعت فيه (الدراسات الثقافية) وتحميلات كلمة (الأدب الشعبي) أو الجماهيري، ثم إن هذا المصطلح يكسر الفواصل التقليدية فيما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجاً، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها، ذلك لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو إلا تفريق عشوائي وتعسفي فالثقافة تحدث بالاتصال والاتصال يحدث بها (كلنر 34-35). هذا ما كان دي سيرتو يسميه بحضارة العين بوصف العين هي أداة الاستقبال التي يجري التركيز عليها تركيزا يلغي أو يكاد يلغي الحواس الأخرى، وصار الجسد يستقبل العالم عبر حس واحد[23].

ولوسائل الإنتاج الثقافي حيلها التي توهم عبرها أنها تقدم لكل فرد ما يتطلبه هو تحديدا ويحتاجه، و بهذا تقسر المرء على الانضواء مع الآخرين حيث يجري استغلال مفهوم الاختلاف واللعب به بحيث تجد نفسك مدعواً للتميز والتفرد عبر قبولك للمنتج، وفي الوقت ذاته هناك ما يقول لك إنك لكي تكون مثل غيرك فعليك أن تقبل بالمعروض أمام عينيك[24]. جرى ذلك على

---

(23) M de Certeau : The practice of Every day Life 70 172.

(24) Baudrillard : Selected Writings 39 and Kellner op. cit 40.

مستوى حضارة كبيرة ففي بداية التسعينات دخل مسلسل (دالاس) الأمريكي إلى أجهزة البث الأوربية، وبه تمت إعادة برمجة الصناعة الدرامية الأوربية، حيث فتح المسلسل مجالاً ذوقياً جديداً لدى جمهور كان يملك ثقافته الدرامية الخاصة[25].

ومثل ذلك لاحظ عدد من الدارسين أن الشخصيات التي تقدمها هوليوود عن العرب هي شخصيات ليست محددة في مكان معين ولا في زمن واضح مما يجعلها شخصية كلية لكي تشمل العرب في كل زمان ومكان وتكون بهذا صورة تنميطية للعربي ثقافياً وتاريخياً[26].

على أن مما يدعو للانتباه أن الدراسات الثقافية النقدية التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري تشير إلى أن الناس لا يستسلمون لكل ما تضخه الوسائل الإعلامية في عقولهم بسلبية مطلقة، كما هو الظن التشاؤمي العام، وهناك ما يشير إلى أن الناس يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة، وبطرق ابتكارية خلاّقة وإبداعية، ويقدمون تفسيراتهم الخاصة للأحداث ولما يشاهدون[27]. وهذا هو ما يفرض دراسة الاستقبال الجماهيري في ضوء نظرية (الأنساق الثقافية)، وهي مشروعنا الذي سنناقشه في الفصل الثاني - إن شاء الله-.

---

(25) Storey : What is cultural studies 239.

(26) Kellner 86.

(27) Storey : op. cit 240.

3 ـ الرواية التكنولوجية

احتل بودريّار موقعا طليعياً في السبعينات والثمانينات بطرحه لمفهوم (الحقيقة التكنولوجية)، وهذه هي ترجمتي لمصطلح (hyperreality) المستخدم الآن في خطاب ما بعد الحداثة. وهو مصطلح نشأ من خلال نقد الخطاب الإعلامي الذي عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون، وهو خطاب يتقرر معه -في دعوى بودريّار- الانتقال من مرحلة إلى أخرى، ومن خصائص المرحلة الجديدة اختفاء الذات والمعنى والحقيقة،ومعها اختفى ما يسميه بودريّار بالاقتصاد السياسي والحال الاجتماعية التي يرى أنها لم تعد محسوسة في خضم التكوين الراهن. هذا التحول الجذري (الراديكالي) في النظرية الاجتماعية المعاصرة كان نتيجة لتلك الحقيقة التكنولوجية التي تغير معها الخطاب الإعلامي وحلت الوسيلة محل الرسالة، مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع الذهني والذوقي الذي كنا نألفه إلى واقع آخر أهم سماته أنه غير واضح ولا هو مستقر. وفي هذا الواقع التكنولوجي صارت النماذج والعلامات الإعلامية تقدم صيغاً فكرية وسلوكية تمثل خبرة مجتلبة، تفوق الخبرة الحياتية اليومية وتختلف عنها. غير أن بودريّار يعود بعد ذلك ليصدم الجميع ويعلن عن انتصار (الموضوعي) وهي عودة ميتافيزيقة ـ كما يصفها كلنر الذي يقدم نقداً لبودريار، ويصفه بالتراجع عن مشروعه النقدي الما بعد حداثي، ويشير تحديداً إلى كتابه عن أمريكا،حيث اتخذ بودريار النموذج الثقافي الأوربي مقياساً للقراءة والحكم، وصارت أوربا تمثل الراقي والنموذجي بينما كل ما هو في الثقافة الأمريكية بدا

سلبياً ودونياً، وهذا الذي فعله بودريّار هو عودة لمركزية عصر الحداثة الأوربية وعقلانيتها النموذجية[28].

من هنا يطرح كلنر تصوره حول ما سماه (Cyberpunk) ولعل أقرب ترجمة لهذا المصطلح هو الرواية التكنولوجية، وهو يهدف إلى وضع تصور يواجه به دعاوي بودريار الما بعد حداثية والمتراجعة معاً - كلنر 297-304).

والرواية التكنولوجية تتعلق بالخطاب الثقافي المتحول الذي يرى كلنر أنه خطاب في (المابين) وليس المابعد -كما ذكرنا أعلاه-.

يأتي مصطلح (Cyberpunk) من كلمتين أولاهما هي (Cyber) ذات الجذر الإغريقي الذي يعني (يسيطر على) أو(يتحكم في) ثم جرى استخدام الكلمة في الإشارة إلى أنظمة التحكم التكنولوجي المتطورة (= Cybernetics). وتحيل أيضاً إلى كلمة (Cyborg) التي تدل على نوع من الدمج التركيبي فيما بين الخبرة البشرية والآلة. بينما تحيل كلمة (Punk) إلى حركة (الروك) التي تدل على الحال المتطرفة للحياة المدنية الحديثة حيث العنف والجنس والثورة المضادة لكل ما هو أوامري في أساليب المعاش اليومي أو في الموسيقى والموضات. والكلمتان مجتمعتان تحيلان إلى مزاوجة دلالية فيما بين الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة، والثقافة الهامشية للشوارع الشعبية الخلفية (كلنر 301). هو خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في

---

(28) كلنر 297.

التغير والتحول،تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج تدمج ما هو إنساني بمعناه المعارض، وما هو تكنولوجي مشاغب، ويرى كلنر أن هذا الخطاب يتوافق من حيث التوجه مع المفهوم الأساس لدى بودريار في كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال (ص298) من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع هذا التطور تعاملاً مفتوحاً وغير طبقي يتيح للإنسان أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنياً مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة ووظفها لصالح خطابه الإبداعي والفني. وهنا يأتي الفارق مع الرواية العلمية من حيث إن الرواية العلمية تعتمد، في معظمها، على الخطاب العلمي المؤسساتي، وشخوصها تأتي من المؤسسة، بينما تأخذ (الرواية التكنولوجية) بأطراف المهمش العلمي والشخوص المتمردة، وتسعى إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي ينشغل مع عوالم الكون المتنائية ومع كائنات متخيلة في إمبراطوريات على كواكب لا واقع لها، ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخيل المركز المبني على الممكن والمتصور مع شفافية التوصيف، في شخصيات عجائبية وعنيفة تقاتل من أجل السلطة والبقاء في عالم المدينة الحديثة وما يتضمنه من البيوتات المالية والصناعية الضخمة. وعامل السرعة مع عامل الطاقة هما الخاصية الأسلوبية للسرد التكنولوجي، يضاف إلى ذلك عامل المفاجأة، تماماً كما هي سمات المجتمع التكنولوجي شديد التقدم، وكأنما هي بمثابة نظرية اجتماعية - حسب تعبير كلنر (299/ 302) الذي يقدم أعمال ويليام جبسون الروائية بوصفها علامة على هذا

الخطاب السردي التكنولوجي الجديد، وواضعاً إياها في معادلة مع نظريات بودريار، وهو بهذا يلغي الحدود التقليدية بين ما هو سردي وما هو نظري (ص301).

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص، وتمزج العلمي بالخيالي، والفلسفي بالأدبي والبوليسي، مثلما تجمع بين البشري والآلي، وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية ـ كما يصفها كلنر (323) ـ فيها مسعى لجعل التكنولوجيا والمعلوماتية تحت إرادة الإنسان ومن أجله، إضافة إلى مسعاها لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمي منها والمعلوماتي والمالي والسلطوي، ولذا فهي خطاب حركي ونشط.

من هذا العرض ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي، وهي النظرية التي سعى دوقلاس كلنر لأن يستنبت لها جذوراً في ثقافة الوسائل وفي الخطاب السردي التكنولوجي، وسنقف على اجتهادات أخرى تؤكد الحاجة إلى النظرية النقدية الثقافية وفي الوقت ذاته تثري المسعى إليها وتضيء مسالكه.

4 ـ النقد الثقافي

يطرح فنسنت ليتش مصطلح (النقد الثقافي) مسمياً مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديداً ويجعله رديفاً لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما إنه خطاب، وهذا ليس تغييراً في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضاً تغير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى

عن مناهج التحليل الأدبي النقدي[29].

ويقوم (النقد الثقافي) عند ليتش على ثلاث خصائص هي:

أ ـ لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة.

ب ـ من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج ـ إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن لاشيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو (Leitch 2-3).

وتبعاً لذلك فإن ليتش يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطوراً به ما أشار إليه فوكو في كتابه (الحقيقة والسلطة) عن (أنظمة الحقيقة)، وهو المفهوم الذي لم يعطه فوكو اهتماماً كافياً. على أن ليتش يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح أيديولوجيا، ذلك المصطلح الذي جرى تحميله بحمولات سياسية، وصار يشير إلى دلالات متعارضة.

---

(29) V.Leitch : Cultural Criticism IX.

هادفاً من وراء ذلك فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي المابعد بنيوي في تناوله الكلي أو التفتيتي للنص أو الظاهرة، وفي تشريحه لهما، على أن يتم النظر للظاهرة، أي ظاهرة، بوصفها نصاً. وهذا أحد إنجازات ما بعد البنيوية، وهو مدار البحث في الأنظمة العقلية عند ليتش، وبه يمكننا إجراء ما يسميه بالتحليل الوظيفي، وكذا الموقف الانتقادي الوظيفي. و بما إن الأنظمة العقلية واللاعقلية غير قارّة وتمر بعمليات تشكل وتحول مستمر وتظل تبدل مواقعها وحدودها فإننا لا نحصل منها على صورة متناغمة وموحدة كمسلّة بارزة للعيان، والأقرب هو أن نحصل على شيء شبيه بقرص العسل حيث المزيج الشكلي المركب. ومن هنا فإن الممارسة الفعلية للتحليل ستكشف عن أنظمة عقلية ولاعقلية ذات سمات متضاربة كأن تبدو متماسكة ومفككة في الوقت ذاته، مثلما هي بالغة التعقيد أو التعارض، حسبما تسمح به نية المحلل (Leitch 3-4).

****

ويأتي في الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسئلة الذات من حيث إثباتها لذاتيتها وتمثلها لها، هناك حيث الهامش الذي فيه يتواجه المختلف مع المهيمن في مواجهة صارمة[30].

5 ـ في النقد المؤسساتي

يشير ليتش إلى التوجه الذي أخذ ينمو فيما بين المعنيين

---

(30) السابق 10.

بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية، وتصبح تبعاً لذلك قيماً معتمدة، يقاس عليها و تحتذا في الحكم وفي التذوق. منهم نقاد استجابة القارئ من مثل بليتش وفش اللذين لاحظا أن أساليب القراءة السائدة تخضع خضوعاً ملحوظاً لأعراف وممارسات المؤسسة الأكاديمية التي تتولى قولبتها وضبطها، مما أدى بهذين الناقدين إلى تحويل اهتمامهما العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة. وكذا فعل نقاد البنيوية من مثل تودوروف وكوللر في تحويل النظر من الأعمال المفردة، وجعلا تركيزهما على المؤسسة الأدبية، وأنظمة القراءة. ولنقاد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط. أما نقاد ما بعد البنيوية مثل ديلوز وليوتار وفوكو فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة. وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة (Leitch 126).

وبما إن ليتش يبني مقولته في النقد المؤسساتي على الأعمال القائمة فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالاً بارزة في نقد المؤسسة، ويعرض لأربعة أعمال من بينها عملان عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد. ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق، بما إنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية، من حيث إن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب

الاستشراق في أبعاد أيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي[31].

في هذا العرض يسعى ليتش إلى تجنيب النقد الثقافي المابعد بنيوي من الوقوع في حبائل المؤسسة، و أفضل حالات التحصين هي ممارسة نقد المؤسسة، وهذا درس في أخلاقيات العمل. إننا نعود إلى الأعمال العظيمة ولكن مع رغبة في قراءتها بتواضع شديد - حسب تعبير ليتش - وذلك من أجل وضع الأسئلة عنها وحولها، عن المؤسساتية و عن الطبقية والمصالح والاستبعادات والأفعال والأنماط.

و ختاماً يقول إن الاسم الآخر للاختلاف الديريدي هو التمأسس (instituting)، إذ ليس هناك شيء خارج النص، مما يعني أن لا مفر من المؤسسة. والذي نفعله هو مجرد خطوة أولى في مساءلة المؤسسة (144). وكأن ليتش هنا يعيد مقولة بارت في أن لا سبيل لمحاربة المعنى إلا بواسطة المعنى نفسه[32].

6 ـ التعددية الثقافية وما بعد الحداثة

هل التكنولوجيا ضد الإنسان...؟! يقول بودريّار نعم، وهو يصف أمريكا بأنها صحراء من اللامعنى، وهي صورة للمآل الذي سيؤول إليه الآخرون، وهو مآل غير مبهج وغير إنساني في عرف بودريار، غير أن كلنر يرد عليه واصفاً إياه بالعدمية من جهة وبالمركزية الأوربية من جهة ثانية، ويرى أن العصر التكنولوجي

---

(31) E Said : Orientalism 24.

(32) الغذامي الخطيئة والتكفير 70.

يحمل نشوته الخاصة في هذه العلاقة الجديدة بين الإنسان والآلة، وهي علاقة دخل فيها الإنسان إلى عالم الأسرار الكبرى، واتصل مع الأحداث وقت حصولها، مما يعني أننا لسنا في عصر تكنولوجي جديد فحسب، ولكننا أيضا في عصر ثقافي جديد ونحتاج معه إلى كشف الخطاب المعبر عن حال هذه المرحلة وشرطها الإنساني/التكنولوجي المزدوج[33]. ولقد مر بنا أن كلنر يصف الخطاب السردي التكنولوجي بأنه هو خطاب المرحلة، ولا يراه يتعارض مع الشرط الإنساني. ولعل هذا هو ما جعله يتحفظ على إعلان النقلة إلى ما بعد الحداثة، ورأى أننا في مرحلة المابين، مستفيدين من الحداثة ومن التكنولوجيا، وكذا من ما بعد الحداثة، وكلها عنده ضرورية، وغير متعارضة، ومن ثم فإن البوتقة الثقافية الأمريكية، في رأي كلنر، هي خطاب في التعدد الثقافي، ولقد غاب عن ذهن بودريار أن يرى تعدديته بسبب المركزية الأوربية التي أعشت عينيه عن رؤية الجديد غير الأوربي (Kellner 316).

هذه محاولة لتفسير الحدث التكنولوجي يطرحها كلنر، لكن الموقف النقدي من الحداثة يتصاعد بما إن الحداثة خطاب مركزي مضاد للتعدد غير الأوروبي وللآخر الملون، وحمل وعوداً بالمساواة والحرية لم تتحقق. ولعله من المفيد أن أنقل هنا العرض الدقيق الذي قدمته بولين ماري روزينو عن حالة ذلك الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول من الحداثة إلى ما بعد

(33) Kellner : op. cit 316 317 302.

الحداثة، وهي تضعه في ستة أسباب كالتالي[34]:

أ ـ بدت العلوم الحديثة وكأنها عاجزة عن إحداث النتائج الدراماتيكية التي ظل العلماء المحدثون يعدون بها، وهذا أدى إلى تشكك المتحمسين لهذه العلوم، جرى ذلك على العلوم الاجتماعية وعلى العلوم التجريبية معاً.

وإن كانت العلوم الحديثة تعتمد على تصحيح أخطائها على المدى الطويل إلا أن أخطاءها الراهنة تبدو تراجيدية ومهلكة، وهذه حقيقة ماثلة، لقد ألهبوا التوقعات ولكنهم لم يحققوا الوعود كما تقول روزينو -.

ب ـبدأ الانتباه يتركز على إساءة استخدام العلوم الحديثة وعلى تسخير هذه العلوم،وبدا واضحاً أن العلم الحديث منح نفسه حق تشريع الأفضليات - في بعض الحالات - فأعلى من شأن القوة وبرر النماذج المعيارية، مع أنها مجرد تفضيلات وليست حقائق علمية. ولقد سيقت نتائج البحوث العلمية سوقاً وجرى تسخيرها للبرهنة على وجاهة هذه التفضيلات التي لم تكن سوى تفضيلات ذاتية، حتى لقد جرى اتهام العلم الحديث بالتستر على أخطاء الحكومات الديموقراطية من جهة، والعمل على إطالة عمر الأنظمة الشمولية من جهة ثانية.

ج ـ ظهر تناقض فاضح بين العلوم الحديثة وما يفترض أنها ستفعله وبين ماحققته فعلياوهذا ما جعل العلوم الحديثة تبدو أقل من

---

(34) P M Rosenau : Postmodernism and the social sciences 10.

المستوى الذي بشرت به.

د ـ أوقعت الحداثة نفسها في مأزق الإيمان المبني على أساس وهمي والذي يدعي أن العلم قادر على حل كل المشاكل، وهذا فتح باباً عريضاً للتحدي ظهر العلم الحديث فيه في حالة إخفاق واضح وعجز تام عن حل المعضلات العويصة التي ظهرت في القرن العشرين. وماذا بيد هذا العلم لمواجهة خطر القنبلة الذرية والأسلحة الجرثومية. وماذا سيقول عن الفقر والجوع والتفسخ البيئي وما تتعرض له الأرض من تدمير مشهود...؟

هـ ـلقد أظهر العلم الحديث اهتماماً ضئيلاً بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود البشري، بل لقد أظهر هذه الأمور وكأنها أمور تافهة لاتستحق التأمل،

ز ـ لم يهتم العلم الحديث بالأهداف النموذجية أو الأخلاقية أو الغايات التي يفترض أن المعرفة والعلم وما إليهما تتجه نحوها أو سوف تتجه نحوها. إن الحقيقة التجريبية لا تتوافق مع الحقيقة التي لقنونا إياها في قاعات الدرس العلمي، ولم تعد الرؤية العلمية صالحة لممارسة الحياة أو إدارة المجتمعات ـ كما يقول هارمان - بقنوط واضح، متجاوباً بذلك مع ما قاله ليوتار[35] ضد العلم الحديث الذي جعل الأشياء تبدو في حالة من الحسية الصارخة، وتناست الشاعري.

ومن هذه الأسباب تخلص روزينو إلى أن (ما بعد الحداثة)

(35) انظر السابق، وقارن: J F Lyotard : The Postmodern condition 71-82

هي ردة الفعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث. وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة. ومنها تساؤل ما بعد الحداثيين عن وجاهة تعالي الحاضر على الماضي، والكلام على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعقد ولأسلوب الحياة المدنية وللفكري، والإعلاء من هذه كلها مع تحقير الريفي والفطري. وبهذا فإن ما بعد الحداثيين يعيدون الاعتبار لما هو عرفي وما هو قدسي ولما هو خصوصي وما هو لاعقلاني.

كانت الحداثة تهمل ذلك كله وجاءت (ما بعد الحداثة) لتأخذه بالاعتبار بما في ذلك مجموعة الانطباعات البشرية الأساسية كالعواطف والانفعالات والحدس والانعكاسات النفسية والتأمل، والتجربة الذاتية والعادات الخاصة، وما إلى ذلك كالعنف الذاتي والولع الروحي وكل ما هو ميتافيزيقي أو سحري، مع تقدير للوجدان الديني والتجربة الروحانية. كل ذلك يأخذ اهتماماً يتجدد في مرحلة ما بعد الحداثة[36].

حتى لقد ظهر بعض من مثقفي (ما بعد الحداثة) ممن صار ينظر بحنين عميق نحو الماضي، وخاصة إلى مجتمع ما قبل الحداثة حيث كانت الخلية الاجتماعية تعتمد على ذاتها في صياغة وجودها. واندفع بعضهم إلى تجليات حالمة حول حياة الكهوف والفطرة.

وإن كان ذلك مغامرة حالمة للبعض إلا أن الناتج النهائي هو

---

(36) روزينو: السابق 6.

فيما يقوله فاتيمو من أن الجديد لا يملك قيمة خاصة[37].

إن شكوك ما بعد الحداثيين حول المشروع الحداثي قد أفضت إلى مأزق فكري وعملي ولم يعد هؤلاء على قناعة بأن الذي تم إنجازه حداثيا هو بالضرورة صحيح وحقيقي وجميل وأخلاقي[38].

ضاعت القناعة لأن المنجز أقل من المأمول والمتوخى. وهذا ما جعل بعض المفكرين يقول إن هناك أسباباً لعدم الثقة بالحداثة وادعاءاتها الأخلاقية ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها العميقة. حتى لقد ذهب تورين إلى القول إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدراً للاستعباد وللاضطهاد والقمع[39].

هي ملاحظات صارمة يجري توجيهها للحداثة، خاصة في اتهامها بالمركزية الثقافية التي جعلت العالم يدور في قطب واحد. وكل ما عدا ذلك المركز فهو بدائي ومتخلف. مثلما أعطت الحداثة قيمة مطلقة لمفهوم (الليبرالية) ومفهوم (العقلانية) وجعلتهما بمثابة الإجابة المطلقة على معضلات البشر الحياتية والفكرية. وهذا حصر الحداثة في مجال ذهني ضيق لا يسمح للثقافات الأخرى والنظريات الأخرى والشعوب المختلفة بوجود إيجابي وفاعل.

هذا الحل المطلق تكسر على يدي البطالة والإحباط والشح

---

(37) انظر السابق وقارن: G Vattimo : The end of modernity 78

(38) هذا ما يراه زيجمونت بومان في بحث له يتساءل فيه عن سوسيولوجيا ما بعد الحداثة. انظر روزينو 11 187.

(39) السابق.

المادي والمعنوي والانسحاب الشعبي والتفكك الاجتماعي الذي صار يضرب في أعماق المجتمع الغربي، ولم يجد في الليبرالية أو العقلانية أو المركزية الثقافية حلولاً لمعضلاته، مما جعل الحداثة تقف عاجزة عن الجواب.

وفي ظل هذا الحس الانتقادي، تأتي التعددية الثقافية (Multiculturalism) لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي. وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لا كتخصص علمي أكاديمي وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي عن الآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والأدب الأمريكي الأفريقي وما بعد الكولونيالية، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة. وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب ادعاء المركزية الثقافية.

هذا وعي نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه، وفي جعله خطاباً مزدوجاً، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معاً وفي آن، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيازات، ويقتحم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد

يراها[40].

7 ـ الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة)

7-1 يعود الفضل في طرح مصطلح (الجماليات الثقافية - - Cultural Poetics) إلى ستيفن قرين بلات، مطوراً به مصطلحاً أسبق منه هو مصطلح (التاريخانية الجديدة - New Historicism)، وكان قرين بلات قد أطلق عام 1982 مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة (Genre 15 : 1-2 1982) ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الإنجليزي أو الشكسبيري تحديداً كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولا عريضاً لدى جماعات النقد المابعد بنيوي، ونظريات الخطاب. إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد. وتمت الإطاحة بقاعدة اللاتدخل التي كانت تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة، ومع ما هو في صلب حياة الناس[41]، مما أغضب حراس المؤسسة وأثار موجة من التصدي للتاريخانية الجديدة، ومصادر التأثير عليها وأهمها فوكو ونقاد ما بعد الحداثة.

ويحدد فيسر الافتراضات التي تجمع بين التاريخيين الجدد، مع كل ما بينهم من تباينات واختلافات، بخمسة افتراضات هي:

أ ـ هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيري.

---

(40) عن التعددية الثقافية انظر: A F Gordon and C Newfield : Mapping multiculturalism 14 45 89.

(41) Veeser : The New Historicism ix

ب ـكل أفعال نزع الأقنعة أو الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى نقده، ذاك لأن الطرفين، الناقد والمنقود والمعارض والمعترض عليه، يستخدمان الأدوات ذاتها.

ج ـ ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

د ـ لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبياً أو غير أدبي أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.

هـ ـأخيراً يقرر فيسر أن الخطاب الواصف والمنهج النقدي للثقافة الخاضعة للرأسمالية سيكون بالضرورة مشاركاً في اقتصادياتها- فيسر ص x I.

وعلى إثر كليفورد قيرتز، والأنثروبولوجيين الثقافيين، سعت التاريخانية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، حسب مقولة قيرتز في (الوصف العميق). وذلك كأن تضع يدك على كلمة عابرة، كقول نيتشة: لقد فقدت مظلتي، وتعيد قراءتها بطريقة كاشفة تتخذ من الأشياء الحقيرة مؤشراً يكشف عن علامات السلوك الاجتماعية وعن القوى المؤثرة في ذلك المجتمع والمتحكمة فيه وفي منطق حركته. كل ذلك من خيط صغير يجر وراءه بناء كاملاً، وهذا الذي يقوله فيسر (x i) يحيلنا إلى مقولة التشريحيين من أن مهمة الناقد التشريحي هي أن يكتشف (الطوبة) التي إذا أزاحها انهار البناء[42].

---

(42) الخطيئة والتكفير 50.

7 ـ 2 تتخلى التاريخانية الجديدة عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصوراً يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية (background / foreground) والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ. هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاساً لسياقاته. وهو ما يجعل التاريخانية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى، ولاشك أننا سنقول إن كل الأنظمة الدلالية نصوص بالضرورة، ولسوف نراها تقوم بتذويب النصوص الأدبية في المحلول التاريخي، دون أن تتخلى عن المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير[43]. ولقد أنجزت أعمال رائدة، خاصة في نقد النهضة، توضح أن الذات المبدعة المستقلة، وأن استقلال النصوص، ليست سوى ترسيمات ظاهرية، وأنها نتائج للتفاعلات المؤسساتية التي تفرزها. ذاك بأن الذوات والنصوص لا يمكن تعريفها إلا عبر الآخر المعادي (من مثل الهنود الحمر أو السود) أو عبر سلطة الأمر والنهي (كالحكومة والمؤسسة الذكورية). وتأمل من وراء ذلك أن تفتح مجالاً لقراءة التنويعات والاختلافات المتصارعة من داخل نسيج التكوين النصوصي للمؤلفين كأفراد وللخطاب كذلك، بدلاً عن التصور الذي يأخذ البنية الثقافية الاجتماعية وكأنما هي قصة عملاقة كاملة العرى توجه مجتمعاً كاملاً - فيسر - x iii.

---

(43) Veeser :op. cit x ii.

ومن المهم أن نشير هنا إلى تأكيدات قرين بلات على أن التاريخانية الجديدة هي ممارسة نقدية، ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ[44]. وهو يؤكد ما ذكرناه عن مفهومات المحاكاة والتخييل والترميز التي تبدو عاجزة عن تحليل الظاهرة الثقافية، على أنه لا ينكر تاريخها الثري ولا يشكك بأهميتها وضرورتها للتحليل، ولكنه يشير إلى الحاجة إلى مصطلحات تكشف الوسائل التي هي مادية مثل الوثائق الرسمية والأوراق الخاصة والقصاصات الصحفية وما إلى ذلك، وكيف تتحول هذه كلها من خطاب إلى آخر وكيف تصبح ممتلكات فنية. وهو يرى أنه من الخطأ الظن أن ذلك يسير باتجاه واحد، أي من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب الفني. ليس فحسب لأن الفني متشابك مع المؤسسة الرأسمالية، ولكن أيضاً لأن الخطاب الاجتماعي ذاته محمل بالطاقات الجمالية الفنية[45].

7 ـ 3 تأتي التاريخانية الجديدة كنظرية في القراءة والتأويل، من حيث إنها سعي إلى أرخنة النصوص (hitoricity of texts) وتنصيص التاريخ (textuality of history)[46]. والنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية / التاريخية في اعتبارها النظري بما إنها خطاب مزدوج. والمؤسسة الاجتماعية هنا لا تروض رعاياها عبر

---

(44) S. Greenblatt: Towards a Poetics of Culture.

(45) السابق 11.

(46) L Montrose: Professing the Renaissance, The Poetics and Politics of Culture 20 منشور ضمن المرجع المذكور في الهامش (41)

فرض القيود عليهم، فحسب، بل إنها تقرر لهم سلفاً الوسائل التي بها يقاومون تلك القيود، وهذا واحد من النتائج التي وصل إليها فوكو واستثمرتها التاريخانية الجديدة، حيث أثبت فوكو أن ما جرى اعتباره ثورة ضد السلطة لم يكن في حقيقته سوى واحدة من وسائل السلطة لترسيخ وجودها، وبه تتوسع السلطة وتتقوى. ولقد حدث أن المؤسسة الثقافية الذكورية ازدادت قوة واتساعاً مع نشوء المقاومة النسوية لها لأن الأخيرة تستمد وسائلها من خطاب الهيمنة ذاته[47]. وكلما هادنت السلطة معارضيها تحولت المعارضة ذاتها إلى خطاب مهادن، كما يقول قراف، الذي يؤكد أن نجاح الثورة يعني سقوطها كخطاب معارض، ومن ثم فإن النجاح الحقيقي هو في الإخفاق أو في الأقل أن تظل في الهامش قدر الإمكان، وخطاب فوكو نفسه سيظل خطاباً معارضاً طالما أنه خارج المؤسسة، غير أنه مهدد بخطر كثرة المقلدين له والمتبنين لمقولاته مما سيدخله إلى داخل المؤسسة ليكون أحد قوانينها العتيدة (قراف 172).

هذا ما يجعل التاريخانيين الجدد يؤكدون على أهمية إحداث هذه النقلة النوعية في الوعي النقدي بأرخنة النصوص وتنصيص التاريخ، ولاشيء خارج النص ـ كما هو المبدأ النقدي النصوصي/ التشريحي ـ. ولا أحد يجادل اليوم حول ما قد قاله جوته من قبل عن أن التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر، مما يجعل التاريخ نصاً قابلاً للتجدد[48]. وكأنما نبحث هنا عن

---

(47) G Graff : Co-optation 169 ضمن المرجع في الهامش (41)

(48) B Thomas: The new Historicism and other old-fashioned topics 189 193 ضمن المرجع في الهامش 38 وانظر أيضاً كتاب توماس الحامل =

ماض قابل للاستخدام في الحاضر. وهذا الوعي بنصوصية التاريخ جعل التاريخانية الجديدة تبدو لدى البعض وكأنما هي مجرد عودة إلى الماضي، وعند آخرين هي سياق يشمل العلاقات الاجتماعية، ولأقلية أخرى هي تغيير من فوق الزمن[49]. وبالتالي فهي تخصيب لمشروع النقد التشريحي (Deconstruction)[50]. على أن أخذ التاريخ بوصفه جنساً من أجناس التعبير ونوعاً خاصاً من أنواع النصوص لم يحدث إلا أخيراً ومع مرحلة مابعد البنيوية حيث عومل التاريخ كجسد نصوصي وكإستراتيجية قرائية لهذا الجسد النصوصي وكتفسير لها (Fox-Genovese 216). والمسألة ليست حول افتراض أن التاريخ أحداث بشرية تخضع للطبع الإنساني. إن نصوصية التاريخ تؤسس لفهم مختلف لا يأخذ بمقولة الطبيعة البشرية، من حيث إن البشر يتعرضون لعملية إخضاع تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وأهم من ذلك أنها تضعهم في شبكة اجتماعية وفي منظومة علاماتية تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم وتتعالى على سيطرتهم، ولذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث بمقدار ما هو منظومة علاماتية ألسنية[51].

هي علاقة معقدة من داخل التجربة الإنسانية بين الخطاب

= للعنوان ذاته، ص 78–115.

(49) E Fox-Genovese : Literary Criticism and the Politics of the New Historicism 215 ضمن المرجع في الهامش (41)

(50) شرحت في كتابي الخطيئة والتكفير وجهة نظري في اسخدام هذا المصطلح وترجمته إلى (التشريحية) ص 50

(51) Columbia Dictionary 207.

كتعبير، والخطاب كظاهرة وفعل حادث وكتأويل لذلك كله، وكما تتساءل فوكس- جينوفيس (219): هل سيكون للشجرة الساقطة صوت إذا لم يكن هناك من يسمع سقوطها، أو بتعبير حديث: هل للفكر وجود إذا لم يكن هناك من يكتبه...؟!

إن المحاولة التي تستحق الاعتبار هي ذلك المسعى الجذري للقفز من فوق هذا المأزق، والذي يحتسب النص على أنه مجتمع وثقافة وتاريخ، مع الإحساس أنه هو هذه جميعها أو أنه هو كل ما يمكننا أن نعرف، كما أنه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء.

وكما تؤكد الباحثة فإن الحكمة الجاهزة التي تقدمها الثقافة المؤسساتية حول الانتظام وحول معادلة الأسباب والنتائج والذاتي والموضوعي، كل ذلك لم يعد مقنعاً. والكل يدرك أن مجموعة من العدميات تتحكم الآن بعالمنا: عدم الجزم وعدم اليقين وعدم الوضوح، مما أدى إلى تهشيم حنيننا المطواع للإمساك بنظام الأشياء. والذين لا يرون ذلك لا يفعلون شيئا سوى أن يخدعوا أنفسهم في عرف جينوفيس. واليقين البرجوازي حول النظام المنطقي للأشياء جرى اتهامه بالتمركز المنطقي، ودخل الخطاب فعلياً في لغة الشك، مما جعل أناساً كثيرين يرون أن هذه حال من الفوضى، بينما يرى آخرون أنه علامة على شمولية معرفية – ص 219 -.

هذه إذن الأجواء المعرفية التي تحيط بالتاريخانية الجديدة وتفرض مشروع الخطاب النقدي المتولد عن أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ بحثاً عن يقين متجدد من إنتاج الذات الباحثة،

حسبما يمكن أن نفسر به الحدث البحثي.

7 ـ 4 في عام 1980 طرح قرين بلات مصطلح (الجماليات الثقافية) ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصلح التاريخانية الجديدة، ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه الأول. كل ذلك في غمار همه بقراءة خطاب النهضة، حيث يسعى للكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبرات الجماعية، وكيف يتنقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى، ومتى تصبح خطاباً فنياً قابلاً للتداول، وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء اعتبرت فنية وأخرى حرمت من هذه الصفة، مستعيناً بمفهوم الثقافة كما عند قيرتز، وما تطرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجيا الوصفية. ناقلاً التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية، كبديل عن التصور الذي يتخذ من المبدع الفرد أو النص المفرد أساساً وجوهراً، هذا التصور الذي تبدو معه الثقافات وكأنما هي مجرد هبة فنية لمبدع فرد نفث فيها من روح فنه وعبقريته، وليس للثقافة من أحلام ووجدانات وحكايات إلا ما تفتقت عنه مواهبه، وما تناثر من هباته. وهذا التوجه نحو البعد الجمعي مرتبط بالمفهوم النصوصي من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جمعية - كما هي مقولة بارت[52]-، وهو ما يؤثر قرين بلات تسميته بالجماليات الثقافية، هادفاً إلى تحليل التشكل الجمعي للفعلية الثقافية، وإلى فحص العلاقات الداخلية لهذه الفعلية. ويحدد غايته بأنه يريد أن يكشف عن أسباب وحقيقة القوى الآسرة

---

(52) الخطيئة والتكفير 129

التي تمتلكها الثقافة عبر خطاباتها وممارساتها ومضامينها. عن تلك التي يسميها بالطاقة، مستدعياً الجذر الإغريقي لكلمة (Energy)، لافتاً النظر إلى أصلها البلاغي، لا الفيزيائي[53].

هذه الطاقة الفاعلة هي ما يتوجب على الأنثروبولوجي أن يحسب حسابها، كما فعل قيرتز، ويخفف من الاندفاع نحو سلسلة الأعراف والمؤسسات ويلتفت إلى الطرق التي بها يفسر الناس خبراتهم. وهذه أيضاً هي مهمة الناقد المهتم بالسؤال الثقافي[54].

ومع حرصه الشديد على التفريق بين ما هو مادي وما هو نصوصي، فإنه لا يفرط بالتاريخانية، ويؤمن بالجمع بين البعدين الشكلاني والتاريخاني، كما هي مقولة أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ - كما وضحنا أعلاه -.

8 ـ الناقد المدني

طرح ادوارد سعيد مصطلح النقد المدني (Secular Criticism) عام 1983 في مقدمة كتابه (العالم والنص والناقد)[55] ومر على المصطلح زمن لم يحظ فيه بقبول من النقاد، كذلك القبول والانتشار الذي حدث لنقده لخطاب الاستشراق، غير أن سعيد لم يغفل عن مصطلحه هذا وظل يعود إليه ويعاود الوقوف عليه، ولقد أخذ عدد من النقاد الآن يعودون إلى المصطلح مما أحيا الحديث

---

(53) S Greenblatt : Shakespearean Negotiations 5 6.

(54) Greenblatt : Renaissance Self-fashioning 4.

(55) Said : the World , the Text , and the Critic 1.

عن المفهوم، وهو مصطلح يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج، وسعيد هنا يرى أن على الناقد أن يحول هذا التعارض بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة من أجل إحضارها إلى المتن الثقافي[56]، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي إنساني، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه.

ولا بد من وضع الناقد والنص معاً في حالهما الفعلية من حيث وجود بعدين متجاورين معاً هما البعد الجمالي والثقافي، من حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما إن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالي فإن النص ظرفي أيضا، والناقد بما إنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك، وهذا ما أدى بسعيد لأن يطور مقولة ريكو عن تجاور المخاطبة مع الظرف، بأن طرح مصطلح (Worldliness)[57] ليدل على تمازج الجمالي بالظرفي، وعلى دنيوية وواقعية النص، وربما جاز لنا أن نقول: تاريخية النص بالإحالة إلى مقولة (أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ) كما عرضناها أعلاه. ولقد أفاد سعيد من نظرية المدرسة الظاهرية القرطبية عن ابن حزم وابن جني وابن مضاء القرطبي[58]، حيث

---

(56) السابق 220، 224، 225.

(57) السابق 34.

(58) السابق 36.

نبه إلى ما لدى المدرسة الظاهرية من أفكار في تفسير النصوص لا تعزل النص عن تفاعلاته الواقعية والبشرية والثقافية، فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية، وبما إنه كذلك فلا بد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة التي تجعله في موقع جامع بين الثقافة والنظام، بين التعبير الحر والتعبير الممأسس، ولذا يتحتم عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص، وهذا ما مكن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال من دون أن يتقيد بانتماء يؤطر حريته، كما فعل مع الحركة الفلسطينية حيث ظل فعالاً ومشاركاً دون أن ينضوي إلى أي من التنظيمات الفلسطينية مما ضمن له موقفاً نقدياً حراً فيما بين النظام والثقافة، كما هي صورة الناقد المدني عنده.

ومن اللافت أن ادوارد سعيد يقدم ذاته وكأنما هي نص ظرفي/ظاهري، حسب مدلولات مصطلحاته، أي أنها ذات تقع على الحدود كلها ممسكة بكل الخيوط الحدودية دون أن تحبس نفسها في داخل أي حد من تلك الحدود، فالحدود بدايات لأشياء تنطلق إلى ما بعد الحد، وليست نهايات لما هو وراء الحد. وحينما جلس سعيد على سرير العلاج الكيماوي من مرض اللوكيميا، كان طبيبه هندياً في مستشفى يهودي في نيويورك، وكان مساعد الطبيب من الهنود الأمركيين الأصليين، وفريق الممرضات إيرلنديات، بينما المريض مهاجر فلسطيني، وهذا تجسيد واقعي لتجاور الحدود ولكون الذات الناقدة تقع تحت التشريح الظرفي وتشترك أنفاس العالم والأقليات والمهمشين في فعل يمس الجسد

مباشرة، وكأنما الذات نص مدني ظاهري بما إنها (في) الظرفية التاريخية[59].

****

ما مرّ من عرض للنظريات والمقولات هو ما نسميه بذاكرة المصطلح، وهي ذاكرة تؤسس لما سنذهب إليه في الفصل الثاني حيث سنطرح نظريتنا الخاصة التي هي المنطلق للتطبيقات التي تتلوها، إن شاء الله.

---

(59) وردت هذه الحكاية في مقالة سعيد في جريدة الحياة 29/ 11/ 1999.

الفصل الثاني

النقد الثقافي / النظرية والمنهج

- 1 -

افتتحنا الفصل الأول بالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبية، وهو تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعنا هذا. ووقفنا تبعاً لهذا السؤال على المنجزات البحثية والنظرية التي تدافعت نحو هذه القضية، وشكلت ذاكرة معرفية واصطلاحية يرتكز إليها مشروعنا ويستضيء بها. ولعل مقولة أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ ـ كما هي معروضة هناك - تمثل خلاصة نظرية / نقدية تتحد حولها الأسئلة والإجراء.

على أننا حينما نضع تساؤلنا هذا في الصدارة فإننا - أولاً - نستحضر المعنى الأبعد لمصطلح (أدبي) و (أدبية) وبه نبادر إلى استبعاد المعنى الأكاديمي / الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية، وهو ذلك التصور السائد عن أن الأدبي هو الخطاب الذي قررته المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات بلاغية وجمالية، قديمة وحديثة. وبهذه المواصفات يتم الفرز والتصنيف، وتتم عمليات استبعاد كثيرة. حيث هناك فنون راقية، ومن تحتها ودونها تأتي أشياء لا تمنحها المؤسسة صفة الرقي. وكلنا نعرف كيف

جرت معاملة (ألف ليلة وليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس، وهذه صفات تكشف عن النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى الآخر المختلف والضعيف كالمرأة والطفل، وفي نظرته إلى خطاب ينتسب إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقراً مثلهم. وفي مقابل ذلك نرى تقديراً عالياً لكتاب (كليلة ودمنة) لأنه ينتسب إلى المؤسسة الثقافية الرسمية فكاتبه (مترجمه) هو أحد فحول الخطاب الثقافي، كما أنه كتاب معمول للملوك ومن يوصفون بالعقلاء، وهو لذا ينطوي على الحكمة والعقل، لا على متعة السفهاء كما في (ألف ليلة وليلة)، ومن ذا يقارن ملوك الهند وفلرس وبلاطات العباسيين، والمؤسسة الثقافية العربية / الفارسية ذات الجاه والوجاهة، من يقارن ذلك مع آداب الرعايا والنساء...!

هذا مثال واحد على عمليات التصنيف والاستبعاد، وغيره كثير مما أو جد مستوى رسمياً وآخر شعبياً. وهذا جنى على الخطابين معاً، حيث انفصل الأدب الراقي واكتسب قيمة متعالية ليس على الرعايا فحسب وإنما أيضاً على المؤسسة النقدية ذاتها، فصار لا ينظر إليه إلا عبر قيمته الجمالية المتعالية. فهو جمالي بالضرورة وإذا ما أردت نقده فأنت لا تنقد إلا شرطه الجمالي، كأن يكون فيه ما لا يتفق مع الأعراف البلاغية أو أنظمة التعبير المؤسساتي مما عطل الحس النقدي الفعلي في الثقافة، وجعل الناقد واحداً من حراس المؤسسة ولم يتطور الوعي النقدي تبعاً لذلك لأن النقد سلّم واستسلم لشروط المؤسسة التي أسهم الناقد في إيجادها والحفاظ عليها. وليس بعجيب أن الأوائل لم

يستخدموا مصطلح (ناقد) استخداماً تصنيفياً، ولم يتسمّ به أحد منهم. كما أن المتأخرين حينما اتخذوا هذا المسمى لم يعطوه بعداً نقدياً متجاوزاً للشرط الجمالي المؤسساتي، ومن ثم ظل الفعل النقدي يدور حول دوائره النسقية ولم يتجه إلى كشف عيوب الخطاب، بما في ذلك عيوب المؤسسة النقدية ذاتها ودورها في تنميط أفعال الاستقبال والتذوق والتأويل، وإخضاع فعل القراءة لشروط المؤسسة وأحكامها، وما كان جميلاً في نظر الناقد القديم ظل جميلاً لدى الناقد الحديث، وليس من فارق إلا من حيث وجوه معالجة ذلك الجميل واستخراج تأويلات مختلفة له. وظل أبو تمام والمتنبي فحلين سامقين ولم نر ما أحدثاه في أنساقنا الثقافية من عيوب خطيرة، هما وآخرون غيرهما، من مثل نزار قباني وأدونيس اللذين سنفاجأ إذا ما اكتشفنا كم هما رجعيان في حين أن المؤسسة النقدية تؤكد على تقدميتهما، خاصة تقدمية أدونيس التي يبلغ التسليم بها حد القداسة، ولسوف نرى عكس ذلك لديهم جميعاً، ولدى الخطاب الثقافي المهيمن عربياً، مما سنقف عليه في الفصول، الثالث والرابع والسابع.

هنا نقول إن مصلح أدبي وأدبية لا بد أن يتحررا من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لابد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لابد أن نوجد نظريات في (القبحيات) أي في عيوب الجمالي وعلله، وهي نوع من علم العلل - كما في مصطلح الحديث،

الذي يبحث عن علل في المتن أو في السند أو فيهما معاً، وفي ذلك جهود ضخمة نحتاجها كمثال نقدي حي ومجرب.

على أن الأداة النقدية كمصطلح وكنظرية مهيأة لأداء أدوار أخرى غير ما سخرت له على مدى قرون من الممارسة والتنظير من خدمة للجمالي وتبرير له وتسويق لهذا المنتج وفرضه على الاستهلاك الثقافي، وبما إن الأداة النقدية مهيأة لهذه الأدوار النقدية الثقافية، خاصة مع ما تملكه من الخبرة في العمل على النصوص، ومع ما مرت به من تدريب وامتحان لفاعليتها في التحليل والتأويل المنضبط والمجرب، فإن التفريط بها أوالتخلي عنها سيحرمنا من وسيلة ناجعة وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس أو لهيمنة المقولة الفلسفية التي يستند إليها تفكيرنا، وهذا ما حدث فعلاً للنقود المتلبسة بالمصطلح الفكري، وهو مصطلح مؤسساتي، وإن كان معارضاً، مما يجعلنا نشهد خطاباً متلبساً بالفكرة وما هو بنقدي بمقدار ما هو افتراض موازٍ، والفروق هنا ليست نقدية، وإنما هي في التفسير والتوظيف، مما يعزز أنساق الخطاب المضمرة، و يضيف إليها أنساقاً أخرى لها نفس القوة في الفرض والهيمنة وخلق حس استسلامي غير نقدي لدى جمهور الثقافة.

إذن نحن بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمس السؤال النقدي ذاته. ولكن ذلك لن يتحقق ما لم تتحول الأداة النقدية ذاتها أيضاً، وهو تحول أو تحويل ضروري مذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها الأدبي و موصوفة به، فالنقد موصوف بأنه أدبي مثلما أن النظرية تقيد دائماً بصفة الأدبية، والأدبية هنا هي المعنى

المؤسساتي لهذا المصطلح. من هنا لا بد أن نخلّص ما هو أدبي من حده المؤسساتي، ولابد أن نفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيداً عن مملكة الأدب، كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسساتية، وحسبما هو التصور السيويولوجي الحديث[1] فإن كل ما هو دالّ فهو لغة وخطاب تعبيري، سواء كان حركة أو فعلاً أو هيئة أو نصاً، كل ذلك أنظمة في الخطاب ولذا فلا وجه للتمييز بين خطاب راقٍ، وآخر غير راقٍ، خاصة وأننا نلاحظ أن غير المؤسساتي هو الأكثر تأثيراً وفعلاً في الناس، ولنقارن بين أي قصيدة حديثة أو قديمة وبين غيرها من الخطابات المهملة نقدياً وغير المعتبرة مؤسساتيا كالنكتة والأغنية والإشاعة، ولننظر في أيها أكثر أثراً في الناس، وعلينا ألا نجنح إلى إنكار أدبية هذه الأنماط التعبيرية إذ إنها مكتنزة بالطاقات المجازية والكنائية والترميزية، وتتحرك ضمن أنساق عميقة وخطيرة، والشاهد على ذلك هو في طاقتها التأثيرية الهائلة التي لا ينافسها فيه أي خطاب رسمي مهما بلغ الترويج له أو محاولات ترسيخه. هذا أمر غفل عنه النقد رغم أهميته ورغم قدرة النقد على معالجة هذه الخطابات، لولا عقدة المصطلح المقيد بالقيد الرسمي المؤسساتي المسمى بالأدبية...!

إن تحرير المصطلح من قيده المؤسساتي هو الشرط الأول لتحرير الأداة النقدية، مذ كان الارتباط بين الاثنين أزلياً. وأطروحتنا في هذا الفصل هي حول هذا الأمر بالذات، حيث إن

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 41

إعمال المصطلح النقدي الأدبي إعمالاً لا يتسمى بالأدبي، ويتخذ له صفة أخرى هي الثقافي، يستلزم إجراء تحويرات وتعديلات في المصطلح لكي يؤدي المهمة الجديدة على ذاكرة هذا المصطلح وهي ذاكرة مكتنزة بالتجارب ومتلبسة بها، ولن تتخلص هي ولن نتخلص نحن معها من هيمنة الاصطلاح إلا عبر هذا التحويل الذي هو عملية تحرير فعلي لنا وللأداة. وهذا ما سنعالجه في الفقرات التالية.

ـ 2 ـ

كيف يمكننا إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي...؟

نحتاج هنا إلى عدد من العمليات الإجرائية هي:

أ ـ نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

ب ـ نقلة في المفهوم (النسق).

ج ـ نقلة في الوظيفة.

د ـ نقلة في التطبيق.

ولسوف نقف على هذه القضايا واحدة واحدة.

2 ـ 1 النقلة الاصطلاحية

لن يكون من الحكمة الافتراض أن المنظومة المصطلحية النقدية ستخضع بسهولة وانقياد لأي تغيير فردي يقوم به باحث مجتهد، كما أنه لن يكون صحيحاً أن نفترض الإحاطة بكل ما قدمه النقد في تاريخه الطويل والمتنوع، ولكن الذي بوسعنا أن

نفعله هو أن نستخلص نموذجنا النظري والإجرائي مما هو أساس نقدي للمشروع الذي نزمع التصدي له، وهو ينحصر تحديداً في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/الجمالي، توظيفها توظيفاً جديداً لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالاً نوعياً يمس الموضوع والأداة معاً، ومن ثم يمس آليات التأويل وطرائق اختيار المادة المدروسة، بدءاً من أساليب التصنيف ذاتها والتعرف على النصوص والعينات التي كان يتحكم بها الشرط الأدبي بمعناه المؤسساتي.

والنقلة الاصطلاحية بما إنها أولى النقلات وأهمها ستشمل ستة أساسيات اصطلاحية هي:

أ ـ عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

ب ـ المجاز (المجاز الكلي)

ج ـ التورية الثقافية

د ـ نوع الدلالة

هـ ـ الجملة النوعية

و ـ المؤلف المزدوج

هذه أساسيات ستة ستشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروعنا في (النقد الثقافي) وسنوضح ذلك بالتفصيل:

أ ـ عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية):

لاشك بأن رومان ياكوبسون قد خطى خطوة متقدمة باتجاه تعزيز أدبية الأدب، وأسهم من ثم بتقديم إجابة على السؤال القديم

عما يجعل النص اللغوي يكتسب صفة الأدبية، أي ما الذي يجعل الأدب أدباً، وذلك حينما استعار النموذج الاتصالي، ونقله من الإعلام إلى النظرية الأدبية.

وكما هو متداول الآن فإن النموذج يقوم على ستة عناصر هي: المرسل والمرسل إليه، والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة، ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال. وتتنوع وظيفة اللغة حسب تركيزها على عنصر أو آخر من هذه العناصر، وتكون الوظيفة الأدبية / الجمالية حينما تركز الرسالة على نفسها[2]. وهذا إنجاز نقدي كان له أثره الكبير على الدراسات الأدبية، غير أنه وكما هو واضح يمعن في التركيز على الأدبية، وهذا لا يخدم مشروعنا في تحرير المصطلح، ولن يكون تجاهل النموذج هو السبيل إلى التخلص.

لذا فإننا هنا نقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي. وما دامت عملية الاتصال تتم من مرسل إلى مرسل إليه بينهما رسالة، تصل عبر أنواع من الوسائل التوصيلية، وتقوم على شفرات يستعين المرسل إليه على فهمها بالسياق المشترك بين أطراف الاتصال، وهذه عناصر جوهرية لحدوث فعل الاتصال وفعل التفسير، وإذا ما أضفنا العنصر السابع (العنصر النسقي) فإننا بهذا نتيح مجالاً للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي (ولسوف نوضح مقصدنا من استعمال كلمة نسقي ومفهومنا للنسق في الفقرة

---

(2) ناقشت ذلك كله في الخطيئة والتكفير .7

المرقمة ب 3).

في هذا الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الست الأولى المرتبطة بالعناصر الستة، وهي النفعية والتعبيرية والمرجعية والمعجمية والتنبيهية والشاعرية (الجمالية)[3]. و نحن لا نخترع للغة وظيفة جديدة مثلما أن ياكوبسون لم يصنع تلك الوظائف ولكنه كشفها للبحث وللنظر. وليس من شك أن كافة أنماط الاتصال البشري تضمر دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسر. والنصوص التي لاتسمى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالاً مع الوظيفة النسقية، من دون أن ينتفي ذلك عن النصوص الأدبية أيضاً.

إذا سلمنا بوجود العنصر السابع (النسقي) ومعه (الوظيفة النسقية) فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية، كل ذلك قائم وموجود لطالبه، وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي. وهذا يمثل مبدأ أساسياً من مبادئ النقد الثقافي، كما نود أن نطرحه هنا، ويمثل لنا أساساً للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبياً

(3) السابق 7 وانظر المسدي: الأسلوبية والأسلوب 154.

فحسب.

وتكون صورة الحال مع النموذج الاتصالي بعد إضافة العنصر السابع كالتالي:

الشفرة

السياق

المرسل الرسالة المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

وتكون وظائف اللغة حينئذ سبعاً بإضافة واحدة إلى الست المعهودة، وهن كالتالي:

1 ـ ذاتية / وجدانية (حينما يركز الخطاب على المرسل)

2 ـ إخبارية / نفعية (حينما يركز الخطاب على المرسل إليه)

3 ـ مرجعية (حينما يكون التركيز على السياق)

4 ـ معجمية (حينما يكون التركيز على الشفرة)

5 ـ تنبيهية (حينما يكون التركيز على أداة الاتصال)

6 ـ شاعرية / جمالية (حينما تركز الرسالة على نفسها، وهذه هي إضافة ياكوبسون التي بها أجاب على سؤال الأدبية وكيف تتحول اللغة إلى صفتها الأدبية)

7 ـ الوظيفة النسقية (حينما يكون التركيز على العنصر النسقي، كما هو مقترحنا لاجتراح وسيلة منهجية لجعل النسق والنسقية منطلقاً نقدياً، وأساساً منهجياً. وهذا هو المنطلق الأول

في مشروعنا النظري.

ب ـ المجاز والمجاز الكلي:

مازال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/جمالية كما هو ظاهر الأمر. ولقد سيطر التصور البلاغي على مفهوم المجاز وعلى فعله، حتى لقد صار المجاز بحد ذاته مؤسسة ذوقية ومصطلحية تتحكم بشروط إنتاج واستقبال النصوص، مع أن هناك مقولة مبكرة تشير إلى أن اللفظ قبل استعماله ليس حقيقة ولا مجازاً[4]، وأن الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ. هذا يجعل (الاستعمال) هو المستند في الوصف والتعرف، ولاشك أن الاستعمال فعل عمومي جمعي، وليس فعلاً فردياً، أي أنه أحد أفعال الثقافة. وهذا يتطلب منا أن نجعل (الاستعمال) أصلاً نظرياً ومفهوماتياً، بمعنى أن هناك أنماطاً سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، و من ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يَعمل ويُعمل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي.

من هذا المدخل نأتي إلى قضيتنا في نقد المفهوم البلاغي للمجاز، وفي اقتراح مفهوم ثقافي للمجاز يوسع من مجاله ويهيئه

---

(4) المختصر في أصول الفقه 43.

لاستعمال نقدي أكثر وعياً بالفعل النسقي وتعقيداته.

فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة، وإذا زاد فعن الجملة، وهو ما يسمى بالمركب، ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. وبما إن نظرية المجاز تقوم أصلاً على الازدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقة والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى معنى آخر، مع تجاور المعنيين معاً وإمكانية أخذهما معاً في الاعتبار، إذا أخذنا هذا التصور الأولي للمجاز، وتمعنا في الفعل الثقافي مع وظيفة اللغة من حيث أداؤها التعبيري المباشر ثم من حيث أدوارها التأثيرية غير المباشرة، وهما وظيفتان متصاحبتان وليس من شك في وجودهما معاً ولا في تأثيرهما على علاقتنا مع اللغة، إذا أخذنا هذا الازدواج الدلالي بالاعتبار، فإننا سندرك أولاً أنه ازدواج على مستوى كلي وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب، ثم إنه ازدواج يمس وعينا باللغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا، بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أولين أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها. وحينما أقول وغيرها فإني أحيل إلى وظائف اللغة الست مجتمعة كما ذكرناها أعلاه. وكل ما هو من الأفعال اللغوية المعروفة في إنتاج الدلالة وفي فهمها وتأويلها فهو من المستوى الحضوري القابل للمثول والحصر، حتى وإن بدا غامضاً أو مركباً فإنه يظل داخل مجال الحضور اللغوي، وهذا يمثل كل ما تعارفنا عليه في الدرس البلاغي والنقدي وفي نظريات الاستقبال والتأويل.

أما البعد الآخر فهو البعد الذي يمس (المضمر) الدلالي

للخطاب، هذا المضمر الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية.

هذان بعدان كليان في اللغة يحتاجان إلى مفهوم ذي بعد كلي أيضاً ليتسنى لنا بحثياً أن نكشف عنهما، وكما أثبت مفهوم المجاز قدرة فائقة في كشف وتسمية التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة فإن توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالي الأخطر، ذلك الازدواج الذي يتلبس الخطاب الثقافي ببعده الكلي الجمعي.

وعبر العنصر النسقي وما يفرزه من وظيفة نسقية، وعبر توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوما كلياً لا يعتمد على ثنائية الحقيقة / المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال، فإننا نقول بمفهوم (المجاز الكلي) متصاحباً مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معا مفهومان أساسيان في مشروعنا في (النقد الثقافي) كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي.

ج ـ التورية الثقافية:

يستطيع الواحد منا أن يقول إن أهم منجزات البلاغة المصطلحية هو مصطلح (التورية) غير أن هذا المصطلح يعاني من مثل ما تعاني منه المنظومة المصطلحية البلاغية، من حيث إنها تُعنى بالظواهر التعبيرية المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وفي تأويله. ولقد ورث النقد الحديث هذه الخاصية البلاغية. ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون

بالمضمرات النسقية، وهي مضمرات لا تعين المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية على كشفها أو التركيز عليها، وهذا ما يدفع بنا إلى إجراء تعديلات توسع من قدرة المصطلح على العمل، ولا تحرمنا من الخبرة الاصطلاحية المدربة.

وفي مصطلح التورية نجد الازدواج الأساسي حول بعدين دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهم جداً للنقد الثقافي غير أن الخلل يأتي من أن المفهوم التقليدي للتورية يشير صراحة إلى أن المقصود هو المعنى البعيد. وهو بهذا يخضع العملية للقصد أي للوعي ويحولها بالتالي إلى لعبة جمالية. وهذا هو ما ورط البلاغة في الجمالي البحت وجعلها علماً في جماليات اللغة وحرمها من القدرة على أن تكون أداة في نقد أو قراءة أنساق الخطاب، وهذه حال النقد أيضا. مما حصر الفعل النقدي في ما هو في مجال الوعي، وصارت مهمة الناقد ليست في الكشف ولكن في التفسير. وهي لا تخترع الجمالي ولا تؤسسه ولكنها تقول لنا، فحسب، لماذا الجميل جميل ـ كما هو السؤال البنيوي حسب تحديد شتراوس[5] ـ وتقول لنا كيف لنا أن نحاكي الجمالي وأن نتذوقه، وتعجز عن كشف المضمر أو التعامل مع العيوب النسقية ومعضلات الخطاب الثقافي، لأنها مقيدة بقيود الجمالي من جهة وقيود الوعي من جهة أخرى.

وإذا ما كانت التورية تقوم على هذا الازدواج الدلالي بين بعيد وقريب، و هو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا

(5) الخطيئة والتكفير 78.

عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر، مع الأخذ بالاعتبار أن الشق المعلن من الخطاب قد خدم نقدياً وعلى نطاق واسع، بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها، فإن استعارة مصطلح (التورية) ونقله من علم البلاغة إلى حقل (النقد الثقافي) يستلزم توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولاشعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ. هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء. والكشف المنهجي عنه يتطلب أدوات خاصة تأتي التورية في مقدمتها، لكن بمعنى (التورية الثقافية) أي حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيراً من ذلك الواعي. وهو طرف دلالي ليس فردياً ولا جزئياً إنما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات ـ باعتبارها أنواعاً من الخطابات ـ مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة، وهذا هو المدلول الأشمل لمصطلح (التورية الثقافية) كما هو الهدف من المشروع النظري والإجرائي لهذا الكتاب.

د ـ نوع الدلالة (الدلالة النسقية):

بنى النقد الأدبي مشروعه في العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تمييزه بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين إذ

قد نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصاً كاملاً أو مجموعة من النصوص أو الأعمال كالرواية مثلاً أو النوع الأدبي كالشعر العذري، وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل. بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده[6].

إذن هناك دلالتان تشكلان المفهوم المحوري للتمييز النقدي الأدبي، ونحن هنا وبناء على منطلقنا من العنصر السابع من عناصر المخطط الاتصالي، سنقترح نوعاً ثالثاً من أنواع الدلالة هو(الدلالة النسقية) وإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية / توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامناً هناك في أعماق الخطابات وظل يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولاً ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء. وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظل باقية ومتحكمة فينا وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب تحكم النسق فينا، حتى ليظهر الحداثي رجعياً والديموقراطي دكتاتورياً على الرغم من دعاوى الطلائعية والتعددية. كما سنحاول

(6) عن الدلالة وأنواعها وحالاتها أنظر الخطيئة والتكفير 125 132.

أن نثبت في الفصل السابع.

المهم هنا أن نسلّم بضرورة إيجاد نوع ثالث من الدلالة هو (الدلالة النسقية) وعبر هذه الدلالة سنسعى إلى الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطابات.

وتكون الدلالات حينئذ كالتالي:

1 ـ الدلالة الصريحة، وهي عملية توصيلية

2 ـ الدلالة الضمنية، وهي أدبية جمالية

3 ـ الدلالة النسقية، وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية كما سنرى في الفقرة التالية.

هـ ـ الجملة النوعية (الجملة الثقافية):

تبعاً لقولنا بالدلالة النسقية فإنه من اللازم أن نستعين بمفهوم خاص للجملة، فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تتنشأ عن الجملة الأدبية، فلا بد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد، وهو هنا ما سنسميه بالجملة الثقافية. و (الجملة الثقافية) هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. بحيث نميز تمييزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجياً يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها.

وستكون أنواع الجمل ثلاثاً كالتالي:

1 ـ الجملة النحوية، المرتبطة بالدلالة الصريحة.

2 ـ الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

3 ـ الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة.

على أن مفهوم (الثقافة) هنا يأخذ بمقولة ڤيرتز في أن الثقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الذي يتبناه ڤيرتز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات، كالطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرامج، في علم الحاسوب، ومهمتها هي التحكم بالسلوك. والإنسان هو الحيوان الأكثر اعتماداً على هذه البرامج التحكمية غير الطبيعية من أجل تنظيم سلوكه. ومن أبلغ الحقائق عنا أن الواحد منا يبدأ حياته متطلعاً لأن يعيش ألف نوع من الحيوات، ولكنه لا يحصل أخيراً إلا على حياة واحدة[7].

و ـ المؤلف المزدوج:

في الفعل النقدي الذي يتخذ النسق الثقافي همّاً أساسياً له يصبح الشرط النقدي من جهة، والشرط الثقافي من جهة ثانية، عنصرين مكونين للمادة وللأداة. وما لم يتحقق ذلك وينضبط منهجياً وعلى مستوى النظرية والمصطلح، فإننا سننتهي إلى كتابة تدعي لنفسها صفة النقد دون أن تكون نقدية. وهذا قد حدث فعلاً مع كثير من الدراسات التي اكتفت بتغيير مجالها البحثي دون أن تتوسل لذلك بمنهج منضبط. فوقعت في فخ الأنساق دون أن

---

(7) C Geertz The Interpretation of Cultures 44 45.

تدرك. وهذا هو ما يجعلنا نتخذ بين يدي عملنا هذا قواعد انضباطية منهجية نستعين بها على مراوغة مادة البحث وملاحقتها.

ومفهومات المجاز الكلي والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية، كلها مفهومات ستفتح لنا مجالات للرؤية ما كانت ستتيسر لولا هذه المنطلقات المنهجية. وعبر هذه المقولات النظرية سنتحرر من هيمنة البلاغي/الجمالي الذي هو أحد إفرازات النسق الثقافي، وله سلطة ذات هيمنة ضاربة ومتحكمة تمسك بتلابيب الناقد وتوجه ذائقته وأحكامه، ذاك لأن الناقد أصلاً كان خاضعاً لها وهو أحد صنائعها مثله مثل رعية الثقافة، سواء وصفوا بالمنتجين أو مستهلكي الثقافة، فالجميع صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها. ولا يحررنا من هذا إلا الانضباط المنهجي.

وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفَين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي[8]. والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النسقي ـ كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر.

هذا المؤلف المضمر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولاً، ثم إن خطابه يقول

(8) انظر عن ذلك كتابنا تأنيث القصيدة والقارئ المختلف 151 المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء 1999.

من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ. وما قلناه عن كون المضمر الدلالي يتناقض مع معطيات الخطاب هو شرط في الفعل النقدي الثقافي، وإذا لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافي حسب المفهوم الذي نحاول التأسيس له هنا، وسوف نوضح هذه المسألة في المبحث اللاحق. المهم أن نؤكد الآن أن (المؤلف المزدوج) يرتبط بالدلالة النسقية، حيث يعشش التناقض المركزي وتفعل الأنساق أفاعيلها، وتلك هي مهمة النقد الثقافي للكشف والتعرف.

2 ـ 2 في المفهوم (النسق الثقافي):

ما النسق الثقافي...؟

وكيف نقرؤه...؟

وكيف نميزه عن سائر الأنساق...؟

يجري استخدام كلمة (النسق) كثيراً في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها. وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد،كما في تعريف المعجم الوسيط. وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية ـ structure) أو معنى (النظام ـ system) حسب مصطلح دي سوسير. واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق[9]. ومع أننا لا نعترض

---

(9) طه عبد الرحمن: اللسان والميزان 21 22 199 و محمد مفتاح: المفاهيم معالم 66 135.

على حضور هذه الدلالات إلا أننا هنا نطرح (النسق) كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب عندنا قيماً دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، نحددها فيما يلي:

1 ـ يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر. ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون جمالياً، وأن يكون جماهيرياً. ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلاً.

ونحن هنا نستبعد (الرديء) و (النخبوي) عبر شرطي الجمالي والجماهيري، كما نستبعد التناقضات النسقية التي تحدث في مواقع مختلفة وفي نصوص متباينة.

وتحديدنا لهذه الشروط راجع إلى أن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة (الجمالية) التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فينا. وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعاً في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها.

نقول ـ إذن ـ إن مواصفات الوظيفة النسقية هي:

أ ـ نسقان يحدثان معاً وفي آن، في نص واحد أو في ما هو بحكم النص الواحد.

ب ـ يكون المضمر منهما نقيضاً ومضاداً للعلني. فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي ـ كما نحدده هنا ـ.

ج ـ لا بد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

د ـ ولا بد أن يكون النص جماهيرياً ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

هذه شروط أربعة إذا ما توافرت نكون أمام حالة من حالات الوظيفة النسقية، وبالتالي فهي لحظة من لحظات النقد الثقافي. وهذه هي شروط ومواصفات المواد التي سندرسها في الفصول التطبيقية.

2 ـ هذا يقتضي إجرائياً أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصاً أدبياً وجمالياً، ولكنه أيضاً حادثة ثقافية.

وبما إنه كذلك فإن الدلالة النسقية فيه سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلاً عنها، بل إننا نقول إن هذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية تلعب أدواراً خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي، الذي ينتظر من هذا النقد أن يكشفه.

على أن ما وضعناه من شروط سيؤدي بالضرورة إلى استبعاد نصوص كثيرة من تلك التي لا تتوافر فيها هذه الدلالة النسقية بصفتها تلك.

3 ـ والنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المسوّد.

4 ـ والنسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها ـ كما ذكرنا ـ قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة. وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة، ويكفي أن نرى أنفسنا ونحن نطرب لقراءة (الروض العاطر) أو نردد بعض أبيات شعرية أو نستمتع بنكتة أو إشاعة مروية، مما هو ضد ما نؤمن به عقلياً، لكننا نرتضيه ونطرب له وجدانياً، ونتأسس به تبعاً لذلك وتتولد في داخلنا أنماط أخرى هي صور لهذه الأنساق، وليس نسق (الطاغية) سوى إنتاج ثقافي تولد عن صورة (الفحل) الشعري المنغرس في ثقافتنا، وهذا هو موضوع الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب.

5 ـ والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجا ثقافياً أو نصاً يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في

لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه، فالاستجابة السريعة والواسعة تنبئ عن محرك مضمر يشبك الأطراف ويؤسس للحبكة النسقية. وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية / جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاوٍ في المضمر ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم.

6 ـ يفضي بنا هذا إلى القول بأن هناك نوعاً من (الجبروت الرمزي) ذي طبيعة مجازية كلية / جماعية (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي)، أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.

7 ـ بقي أن أشير إلى احتراز اصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، إذ إننا هنا لا نعني (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو (الخطاب) أي نظام التعبير والإفصاح، سواء كان في نص مفرد أو نص طويل مركب أو ملحمي أو في مجموع إنتاج مؤلف ما أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية. المهم هو وجود النسقين معاً وفي حالة استصحاب لازمة، حسب الشروط الموضحة أعلاه (رقم 1).

****

نقول ـ إذن ـ إن التورية مصطلح جوهري من حيث إن الخطابات والأنماط الثقافية والسلوكيات هي تورية ثقافية، فيها المعنى القريب والمعنى البعيد، حيث القريب هو ما تعارفنا عليه كمتن جمالي تتعدد دلالاته ومجازاته وتضميناته، ويتنوع تأويلنا له، كل ذلك في منطقة الوعي المعرفي والعقلي. ومن تحت ذلك هناك مضمر نسقي يلعب لعبته الرمزية حيث هو جبروت رمزي متحكم، وبه تتشكل الدلالة النسقية، وهذا هو مربط الفرس.

والخطاب المتسم بهذه الصفات والشروط المحددة آنفاً هو ما نسميه بالنسقي، وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى. وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالتين الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كرديف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، مثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي.

2 ـ 3 في وظيفة النقد الثقافي (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها)، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكاً عمومياً في حين أنه لايتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود. هذا حينما يكون الجمالي مخالفاً للعقلي،

والمقبول البلاغي يناقض المعقول الفكري، وينشأ تضارب بين الوجدان الخاص الذي يصنعه الوعي الذاتي فكرياً وعقلياً حسب المكتسب الشخصي للذات مما هو تحت سيطرة المرء الفرد بما إنه من فعله الذاتي الواعي، وبين الوجدان العام الذي تصنعه المضمرات النسقية وتتحكم عبره بتصوراتنا واستجاباتنا العميقة، وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي الذي يؤمن أن المرأة ليست جسداً فحسب ولكنها أيضاً عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن يظل هناك حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقي فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامي عموماً، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده بل إن النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها. وهذا مثال على المفعول النسقي المضمر وقدرته على التحكم في الوجدان العام. ولا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الواعية القدرة على إلغاء مفعول النسق لأنه مضمر من جهة، ولأنه متمكن ومنغرس منذ القديم، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف.

وهذا الجهد النقدي هو نقد للمتن الثقافي والحيل النسقية التي تتوسل بها الثقافة لتعزيز قيمها الدلالية، ومن مظاهر هذه الحيل المظاهر التالية:

أ ـ تغييب العقل وتغليب الوجدان، وهذه أخطر الحيل البلاغية والشعرية، وجرى عبرها تمرير أشياء كثيرة لمصلحة التفكير اللاعقلاني في ثقافتنا، وفي تغليب الجانب الانفعالي

العاطفي. وسنتكلم عن هذه المسألة في الفصل الثالث.

ب ـ لو استدعينا هنا مقولة (أعذب الشعر أكذبه) ومقولة (المبالغة) وتمعنا بما أحدثته هاتان المقولتان من عمليات عزل بين اللغة والتفكير، مع إعطاء الجمالي قيمة تتعالى على العقلي والفكري، ليس في الشعر فحسب، بل إن ذلك صبغ الشخصية الثقافية للأمة التي ظللنا نصفها ونصف لغتها بالشاعرة وبالشاعرية. وتركنا الباقي على النسق كي يفعل فعله فينا وفي ضميرنا الحضاري.

ج ـ جرى في ثقافتنا تبرير كل قول شعري وكل شخصية شعرية إلى أن تم غرس أنماط من القيم ظلت تمر غير منقودة مما منحها ديمومة وهيمنة سحرية وظل ينتجها حتى أولئك الموصوفون بالتنوير والتحديث ولا عجب أن يقول البعض أن الحداثة العربية ظلت شعرية فحسب ولم تؤثر على أنماط الخطابات الأخرى كالفكر والسياسة والاقتصاد، قال ذلك كل من أدونيس وإحسان عباس[10]. ولم يدركا أن الشعر لمّا يزل مرتهناً لعيوب نسقية لا تجعله مهيأً لأن يقود خطاب التحديث، وقد يكون هو العائق التحديثي، كما هي دعوانا في عدد من مباحث هذا الكتاب.

****

والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه

---

(10) قاله أدونيس في كتابه (ها أنت أيها الوقت) ص 29 وإحسان عباس في جريدة الشرق الأوسط 12 / 6 / 1995. وانظر: علي العميم: العلمانية والممانعة الإسلامية. دار الساقي. لندن 1999.

وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي / الجمالي، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي.

هو ـ إذن ـ نوع من (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة. ولاشك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهجا قادراً على تشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمرة ورصد حركتها. وكما هي الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة (جميل) التي تعني (الشحم) مثلما تعني (الجمال) فإن في الثقافة أيضاً جمالاً من تحته شحم، وكما أن الشحم لذيذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته هي الواسطة والقناع لمضاره، وكذا هي الجماليات البلاغية تضمر أضرارها وقبحياتها، و الحاجة إلى كشف ذلك تصبح همّا نقدياً مشروعاً وضرورياً.

والسؤال النقدي سيكون حينئذ عن المقروئية بوصفها أساساً للاستهلاك الثقافي، وعن سبب جماهيرية خطاب ما أو ظاهرة ما

مما هو في زعمنا ليس نتيجة خالصة لجمال المقروء أو الظاهرة، ولا لفائدتها العملية، ولو كان الأمر كذلك لساد كل جميل ولشاع كل نافع. كما أن السبب ليس في البساطة والسهولة وإلا لساد كل بسيط.

إن وراء ذلك في عرفنا أسباباً ذات أبعاد نسقية، وهذه هي وظيفة النقد الثقافي.

2 ـ 4 في التطبيق (أنواع الأنساق)

حينما يردد الناس مقولة مثل فلان ابن أصول أو ما عنده أصل، أو كلمات أخرى كقولهم فلان رجّال (ما هو رجّال)، هو إنسان (ما هو إنسان) وفلانة امرأة حقيقية أو ليست امرأة، هذه كلها مترادفات تشير إلى مدلول واحد، هو النسق الثقافي، بمعنى أن هناك تصورات مضمرة عن مجموع من الصفات المتوخاة، فإذا وجدت هذه الصفات صار المرء رجلاً وذا أصل، وعدمها ينفي عنه ذلك. تماماً مثل صفات متحضر/متوحش، وتطور/بدائي. حيث هناك أصل ذهني يعمل كنموذج يقاس عليه، ويجري الالتزام بهذا الأصل والاحتكام إليه كدليل وموجه اجتماعي وسلوكي[11].

وبما إن كلمة (الأصل) هي كلمة جامعة تعمل كدالّ رمزي على منظومة من الصفات الجامعة التي تختبئ في المضمر فإنها لا تنبئ عن نفسها إلا في وقت الحاجة مما يجعلها ملجأ نفسياً ذاتياً تحضر لحسم اللحظات الغامضة والحرجة التي لا يملك الإنسان فيها لغة أخرى لمواجهة الموقف والتعبير عنه، وتأتي هذه

---

(11) ڤيرتز 52 53 انظر ما قاله عن الجاوه.

الكلمات من المخزن العميق لتتكلم بالإنابة عنا.

وقد تأتي صورة (الأصل) وأبناء الأصول على شكل بسيط وواضح كأن يكون هؤلاء موصوفين بالكرم والشجاعة والتواضع في مقابل من لا أصول لهم الذين سيوصفون في هذه الحالة بأنهم بخلاء وجبناء وغير متواضعين. غير أن الأنساق لا تتحرك على المستوى البسيط فحسب والأمر أكثر تعقيداً من ذلك، وكما أن التصورات الاجتماعية تلجأ إلى تصنيفاتها المتوارثة وتخلق صوراً ذهنية دلالية تمثل الدلالة النسقية كصورة الصعيدي والحمصي والسلاوي والحوطي التي تحمل سمات الأقل ذهنياً، أو صورة المرأة التي تكاد تحمل صفة الأداة كمادة للمتعة والاستخدام وبعد ذلك للتهميش، فإن الثقافة أيضا تتحرك على مستوى مماثل من وجود أصول راسخة تقبع في المضمر العميق تجعلنا سجناء للنسق.

وهذه الأصول قديمة قدم اللغة ذاتها، ومذ كانت اللغة مادة غير قابلة للنفاد، ويقوم استخدامنا لها على التكرار المستمر فإننا أيضاً نقوم بتكرار وإعادة تمثيل القيم الذهنية المترسخة في اللغة دون أن نعي ذلك، ولذلك سنفاجأ أن شاعراً حداثياً كأدونيس يعيد إنتاج صيغة (الفحل) بكل صفاته (عيوبه...!) القديمة، وهي أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحد المتفرد، التي تنفي الآخر ولا يقوم وجودها إلا بتفردها أي بإلغاء الآخر، وهذه هي صورة الطاغية كما نشاهدها في ثقافتنا القديمة والحديثة. ونحن لا يمكن أن نتصور أن أدونيس الشاعر المفكر كان يهدف إلى إعادة إنتاج هذه الصورة، وجزمنا بهذا هو ما يدفعنا إلى طرح السؤال والمناداة

بالنقد الثقافي الذي يجب أن يتولى مثل هذه القضايا، ويبحث في المضمرات النسقية التي تشتغل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها.

هنا نشير إلى أحد الأصول النسقية في ثقافتنا العربية، وهو نسق (الشخصية الشعرية) هذه الصفة التي مازلنا نتباهى بها وننتسب إليها بحق وصدق، فنحن كائنات شعرية ولاشك، غير أن هذا ليس خبراً جميلاً كما ظللنا نعتقد، بل إن كتابنا هذا سيزعم أن ما اكتسبناه من السمات الشعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعيوب نسقية فادحة ما زلنا ننتجها ونعيد إنتاجها ونتحرك حسب شرطها، ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضارية، لاسيما وأن الشعر هو الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث عندنا، ولذا لن نفلح لأن الشعر ذاته متلبس تلبساً نسقياً لم نبذل جهداً كافياً لكشفه، وإن كان علي الوردي قد أدلى بالدلو الأول في هذا الاتجاه، إلا أن جهده تاه وسط سطوة الآلة الشعرية الضاربة، خاصة أنه لم يطرح قضيته على مستوى نظري ومنهجي مما جعلها تأتي على شكل ملاحظات نقاشية في جدل صحفي بين باحثين[12].

ونحن لو تمعنا في (ديوان العرب) بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة لوجدنا أن الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية بدءاً من النثر الذي تشعرن

---

(12) الوردي: أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن 1994.

منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذلك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرنت الأنساق وصرنا فعلاً الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها.

على أن الهيمنة الشعرية لم تمر دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب من المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلا أنها تشير إلى نوع من الحيوية الذهنية الحوارية والمتمردة، والتي لم يجر استثمارها وتطويرها، وهذه هي أنساق الرفض والمعارضة، نجد أمثلة منها في القصص المروية في حكايات الشعراء وأخبارهم، وهي قصص ليست حقيقية وهذا هو ما يمنحها قيمة ثقافية إذ إنها هي لسان حال الثقافة في الاعتراض والنقد ومحاولة التعرية. ونحن لو تمعنا بالقصص المحكية عن الشعراء لوجدنا فيها أشياء توحي بمحاولة الثقافة مستعينة بالسرد لكي تتكلم عن الهامشي والمغفول عنه، وهناك سنجد الصوت الآخر.

ولكل شاعر قديم نصان أحدهما أشعاره المروية، والآخر قصص مبثوثة في الكتب، ونحن لم نعط هذه القصص حقها من الاهتمام، ولو فعلنا لرأينا الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش الإنساني ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية، وهذه ليست مجرد مبالغات شعرية وتصويرات فنية جمالية، إنها صناعة نسقية ثقافية تنتج نموذجاً قابلاً للاحتذاء، سياسياً واجتماعياً، وهذا ما حدث فعلاً في غفلة من النقد الذي ظل يطنطن عن الشاعر واللغة الشعرية والتعالي المجازي، وتسامي

الخيال الشعري على شرط الواقعي والعقلي، وما شابه ذلك من لغة النقد التبريرية، مما هو قول في ظاهره صحيح، غير أنه سمح لخراب كبير يمر غير ملحوظ، وغير منقود.

ولقد اكتسب الخطاب الشعري حصانة وقداسة جعلت نقده ضرباً من المحرمات الثقافية بحجة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفردها مما يقتضي التعامل معها بخصوصية، وصارت العلوم الخاصة بالشعر علوماً مغلقة ومنعزلة من جهة، مثلما إنها علوم ثانوية من جهة ثانية لأنها ارتضت أن تكون بمثابة الخادم للسيد الشعر وللعم الشاعر. ومع طاقتها النقدية الأدواتية والنظرية الراقية مصحوبة بخبرة متطورة في قراءة النصوص إلا أن تركيزها على الجمالي الشعري جعلها تغفل عن عيوب الخطاب النسقية، ومر أخطر خطاباتنا الثقافية الذي ننتسب إليه، ولم يك لنا علم سواه، مر دون تمعن في أنساقه وعيوبه النسقية مما يعني أننا لم ندرس المكون الأول لشخصيتنا الثقافية والسلوكية.

هذه هي أنواع الأنساق التي سندرسها في هذا الكتاب فيما بين الأنساق الأصول، وتلك الهوامشية، وستكون الدعوى الجوهرية هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي مترسخ ومتعزز فينا، ونحن نعيد ترسيخه وتعزيزه عبر تمثله في الخطاب وفي السلوك، وهو ما يصبغ ويميز نسقنا المهيمن، ويؤثر على كل مجالاتنا العاطفية أولاً ثم العقلية خضوعاً لذلك واستسلاماً له، تلك دعوانا وهي موضوع الفصول القادمة.

الفصل الثالث

النسق الناسخ (اختراع الفحل)



- 1 -

1 ـ 1 المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟!

أم هو الاثنان معاً...؟

وهل في ثقافتنا علة أو علل نسقية تجعلها خطاباً منافقاً ومزيفاً، غير واقعي وغير حقيقي وغير عقلاني...؟ وهل الشعراء مسؤولون عن ذلك...؟

وهل صورة (الأنا) الطاغية صيغة متجذرة وأصيلة أم أنها اختراع شعري تسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات...؟

الواقع أننا لا نوجه سؤالاً خاصاً، بل إن السؤال يتجه إلى النسق الثقافي العربي كله، وهو نسق كان الشعر ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً وفي ديمومته ثانياً.

وفي الشعر العربي جمال وأي جمال، ولكنه أيضاً ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي

الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما إنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول). ولا ريب أن الاختراع الشعري الأخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع، من ثقافة المديح التي تقوم أول ما تقوم على الكذب، مع قبول الأطراف كلها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافي المزامن واللاحق لها، كلهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدناً ثقافياً واجتماعياً مطلوباً ومنتظراً. وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي أيام عزه مما غرس هذا الخطاب المدائحي في الذهن الاجتماعي، مع ما فيه من قيم أخطرها صورة الثقافة الشحاذة المنافقة، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعرياً وأنانياً مترفعاً بذلك عن شروط الواقع والحقيقة.

وإن كنا قد صرفنا قروناً من الإعجاب والاستمتاع بالشعر العربي، وحق لنا إذ نفعل، وهو فعلاً شعر عظيم ولا شك، غير أن جمالياته العظيمة تخبئ قبحيات عظيمة أيضا. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية، ورثنا حسناته وورثنا سيئاته. وفي بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية / طبقية وأنانية، وتخلّق

من ورائها أنماط سلوكية وثقافية ظلت هي العلامة الراسخة في قديمنا وحديثنا. كما سنحاول أن نوضح هنا.

1 ـ 2 ومنذ البدء كان هناك تصور مزدوج للشعر، حيث ظل يظهر على صورتين متناقضتين، إحداهما تعليه وتمجده والأخرى تزهد فيه وتقلل من شأنه، وظل الشعر بين هاتين الصورتين وكأنما هو العزيز/ الحقير، أو الأمير/ العبد.

ولقد ورد في الأثر الشريف في حديث عن الرسول (ص) أنه قال: " لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يَرِيَهُ خير من أن يمتلئ شعراً "[1]. وهذا أول موقف مضاد للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالاً إسلامياً من حيث المبدأ.

ولهذا الموقف أثر في الخطاب الثقافي والتدويني، إذ نلمح لدى الجاحظ ما يشير إلى أنه يقيم علاقة بين مقولة عبيد الشعر، لا على أنها تدل على الصنعة فحسب، بل لتدل أيضاً على رابطة الشعر والشحاذة[2]. والشعر مزلة العقول في رأي آخرين[3]، مثلما أنه أدنى مروءة السري، وأسرى مروءة الدني[4]، وأصحابه أثافي الشر[5]، وبابه الشر وإذا دخل في الخير ضعف[6]، وكان الأشراف

---

(1) ورد بهذا النص في (العمدة) 1/ 31، وانظر صحيح البخاري، كتاب الأدب 87.
(2) البيان والتبيين 2 / 219.
(3) ابن رشيق: العمدة 1 / 117
(4) الجاحظ: البيان والتبيين 1 / 134
(5) الثعالبي: ثمار القلوب 665
(6) الأصمعي: فحولة الشعراء 42

يتجنبون ممازحة الشعراء[7]، حتى إن إحدى الجواري تعففت عن الاقتران بشاعر يتكسب بالشعر[8] ازدراء منها لمن هذه صفته.

ولأبي حيان التوحيدي كلمة تكشف عن موقف مضاد لأخلاقيات الارتزاق المرتبط عضوياً بالشعر، حيث نقرأ قوله: " لا ترى شاعراً إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً، ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان" [9].

بل إن هناك ما يشير إلى أن الشعراء أنفسهم كان لديهم بعض الإحساس بعيوب الممارسة الشعرية، وهناك أقوال للفرزدق تدل على ذلك منها قوله " أطعتك يا إبليس سبعين حجة"[10]، ووصف نفسه بأنه عذاب على الناس ونقمة عليهم وأنه في خدمة اللئام يرفع لهم أسماءهم[11]. مما أدى إلى محاولات لشراء الأعراض من الشعراء كما فعل عمر بن الخطاب مع الحطيئة وتكرر ذلك مع الفرزدق[12]. وكتب الأدب تمتلئ بالتحذيرات من الشعراء والحث على تجنبهم وعدم التعرض لهم، فهم ذوو ألسنة حداد[13]، وعداوتهم بئس المقتنى ـ كما يحذرنا المتنبي[14] ـ.

---

(7) العمدة 1 / 77
(8) المسعودي: مروج الذهب 3 / 327
(9) الإمتاع والمؤانسة 2 / 138
(10) ديوان الفرزدق 2/ 770
(11) السابق 675 816 896
(12) السابق 769
(13) العمدة 1/ 78 وانظر (باب تعرض الشعراء) ص 76
(14) المتنبي: ديوانه 4/ 338

هذه ليست سوى أمثلة على آراء منتشرة ومبثوثة في التراث لا تضع الشعر في موضع رفيع، ويبدو عليها الإحساس بالمشكل الشعري، غير أن هذا لم يتطور إلى نظرية ناقدة للخطاب الشعري.

1 ـ 3 إنها لم تتطور إلى نظرية نقدية أو حتى إلى وعي نقدي لأن المؤسسة الثقافية الشعرية كانت أقوى وأنفذ، فالشعر علم العرب الذي ليس لهم علم سواه ـ كما قال عمر ابن الخطاب[15] ـ وهو توصيف موضوعي صادق يصف الحال الثقافية للعرب، مما جعل الشعر ديوان العرب[16] وسجل وجودها الإنساني والتاريخي، وبما إنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائل إلى بعض ولاته، وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية[17]، وهذا لم يجعل الشعر مصدراً علمياً وتاريخياً فحسب بل جعل له قيمة أخلاقية بما إنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق. وهذا حول الشعراء إلى نماذج بشرية تحتذى أقوالهم، ومع الأقوال ستأتي الأفعال أيضاً لتكون نموذجاً سلوكياً يستعاد إنتاجه، وسيتخذ كل قول شعري وكل مسلك شاعري صفة عربية مذ كان الشعر ديوان العرب، أي أنه صورة العربي النسقية والثقافية. ومن ثم فإن الشعراء سيصبحون

---

(15) العمدة 1/ 27

(16) ترد هذه العبارة كثيرا انظر العسكري: كتاب الصناعتين 138 وابن فارس: الصاحبي 467

(17) العمدة 1/ 28 29 30

أمراء الثقافة (أمراء الكلام ـ كما قال الخليل بن أحمد)[18] وستكون الذات العربية ذاتاً شعرية، وستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية وقيم السلوك الرسمي الاجتماعي، وهذا ما حدث فعلاً حيث صار الشعر هو المؤسسة الثقافية العربية وتمت شعرنة الذات العربية وشعرنة الخطاب العربي.

والسؤال الآن عما جرى للذات العربية بعد أن رضيت بأن تحول نفسها إلى ديوان شعر، وتترجم وجودها إلى قصيدة.

وإذا ما كان الشعر هو ديواننا، أي سجلنا الثقافي والحضاري، فإن هذا سيعني بالضرورة أننا سنستلهم منه نماذجنا في الفعل وفي التصور، وستتمثل سيئاته مثلما نتمثل حسناته، ولن نسلم من سيئاته إلا لو جرت عمليات نقد منهجي يشرّح الخطاب ويكشف عيوبه، وهذا ما لم يحدث طبعاً. ولم ينشأ علم علل في نقد الخطاب الشعري، كذلك الذي نشأ في علم مصطلح الحديث. مما جعل الشعر مصدر ذاته ومرجعيتها المطلقة ونتج عنه عيوب نسقية في تكوين الذات العربية.

وعلى الرغم من وجود صفات أخلاقية وجمالية راقية في الشعر يحسن بنا أن نتعلمها وأن نتمثلها، وهي ما يبرر دعوات تعلم الشعر وتربية الناشئة عليه، إلا أن فيه صفات أخرى لها من الضرر ما يجعل الشعر أحد مصادر الخلل النسقي في تكوين الذات وفي عيوب الشخصية الثقافية. ولنتصور الصور الثقافية التالية:

---

(18) انظر القرطاجني المنهاج 144 ووردت عند ابن فارس دون إحالة إلى الخليل، الصاحبي 468

أ ـ شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)
ب ـ شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضاً)
ج ـ شخصية الطاغية (الأنا الفحولية)
د ـ شخصية الشرير المرعب الذي عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجاء)

هذه صور حية في التجربة الشعرية، حتى إن الشاعر الذي لا يمدح ولا يهجو ولا يفاخر لا يعد إلا ربع شاعر، كما قيل عن ذي الرمة[19].

ومع أن الشعراء يقولون مالا يفعلون، فإن اللافاعلية هنا هي إحدى عيوب الخطاب، لأنها تسلب من اللغة قيمتها العملية إذ تفصل بين القول والفعل، كما أنها ترفع عن الذات مسؤوليتها عما تقول، ولذا جاء ذم الشعر الذي هذه صفته في القرآن الكريم. ولو اقتصر الأمر على الشعر كتجربة جمالية لما صار في الأمر ما يزعج، غير أن ارتباط الشعر بكونه علم العرب الذي لا علم لهم سواه، وبكونه ديوان المآثر ومدرسة الأخلاق، فإن السمات النسقية تظل تتسرب من هذا الديوان وتتغلغل في نسيجنا الذهني والثقافي ونقوم بإعادة إنتاج هذه النماذج وهذه السلوكيات التي تطبع شخصيتنا بطابعها وتصوغنا حسب قياساتها. وهي صياغات تبدو جمالية فنية ومحايدة، إلا أنها في الواقع تنفذ فينا، ولا شك أن (القول ينفذ مالا تنفذ الإبر) كما يقول الأخطل. وبما أن الشعراء يكسبون المال والجاه ومعهما السلطة والصيت لمجرد أن

(19) المرزباني: الموشح 227

يقولوا قولاً بليغاً غير مرتبط بجهد عملي ولا بصدق منطقي، ويجري وصفهم بأمراء الكلام لأنهم ـ كما ينص القول المنسوب إلى الخليل ـ يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل، وتتولى الثقافة الترويج لهذا الفعل وتجميله وتحبيبه لنا، فإن ذلك ولا شك سيدخل في صناعة الشخصية وفي نمذجة الأمثلة، وفي تحسين هذه الصفات لنا، وستتحول هذه إلى قيم تحتذى. ولهذه السمات فاعلية استنساخية خطيرة تتناسل فينا دون وعي منا، وهذا ما يتطلب الاتجاه نحوها بالنقد وبالسعي إلى التعرف على عيوبنا النسقية وعن مصادرها المضمرة.

1 ـ 4 سقوط الشعر وبروز الشاعر

حدث تحول مبكر وجذري في الثقافة العربية / الجاهلية تغير فيه الموقف العام من الشاعر. فالشاعر كان صوت القبيلة، ولكنه تخلى عن دوره هذا ليهتم بمصلحته الخاصة أكثر، وارتبط هذا بظهور فن المديح المتكسب به، ولقد ظهر هذا التكسب نتيجة لقيام بعض الدويلات على أطراف الجزيرة العربية وعلى رأسها حاكم عربي، يحب الشعر ويحب صفات السؤدد، كما هي محددة في الثقافة العربية، وأهم هذه الصفات الشجاعة والكرم، ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعاً على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسي الحكم. هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني.

هذا أدى إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر ـ كما يتردد في كتب الأدب ـ[20] وتقول المدونات إن الشعر كان أهم من الخطابة عند العرب، لكن الشاعر حينما اشتغل بالمديح وألهته مطامعه الخاصة عن مهمته الأصلية وهي كونه صوت القبيلة، حينما حدث هذا أخذت الخطابة موقعاً أهم من الشعر عندهم.

هذا كلام يتردد في كتب الأدب، غير أنه كلام ظاهره أكبر بكثير من حقيقته. إذ أي خطابة هذه التي حلت محل الشعر، وما الفرق بينها وبين الشعر، وهل سقط الشاعر فعلاً من عيون الثقافة...؟

إذا كانت القبيلة تريد صوتا يتحدث باسمها، وكان الشاعر هو الأمل في ذلك، ثم حل الخطيب محله، فالسؤال الآن لابد أن يتجه صوب التعرف على القيم القبلية التي تحتاج إلى صوت يرفع منها.

سبق لعلي الوردي أن حدد القيم القبلية الشعرية بأربع خصائص هي[21]:

أ ـ القبيلة الفاضلة هي التي تطير إلى الشر حالاً من غير سؤال أو تردد.

ب ـ وهي التي تنصر أبناءها سواء أكانوا ظالمين أو مظلومين.

ج ـ وهي التي تجزي الظلم بالظلم والإساءة بالإساءة، وليس للحلم أو العفو عندهم نصيب.

---

(20) الجاحظ: البيان والتبيين 1/ 241

(21) الوردي: أسطورة الأدب الرفيع 100

د ـ وهي التي لا تخشى الله عندما تظلم أو تنتقم، بل تذهب في تقصي ذلك إلى أقصى حد ممكن.

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن ما ذكره الوردي هو مستخلص شعري، وليس هو الحقيقة القبلية التي لا يصح أبداً أن تختزل في بضع مقولات لاتصف حالها الثقافية، ولسوف يكون لنا وقفات تضيء هذا الجانب.

المهم الآن هو أن نقف على القيم التي تشيع في الشعر بوصفها قيماً للجماعة، وبما إنها كذلك فإنها تمثل المخيال العام للقبيلة، وإذا ما حلت الخطابة محل الشعر فإنه من المنتظر منها أن تؤدي الدور نفسه، وهذا يعني أن الشعر هو المسؤول عن صناعة الخطاب وعن تشكيله على نسق خاص ومحدد.

والقيم الشعرية هي قيم في البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي، وهذا يرتبط بالغزو والشعر الذي لابد أن يمجد وأن يخلد هذه المعاني. وهذه هي الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهي بالظلم والتسلط، إلى زهير بن أبي سلمى الحكيم الذي يقول إن من لا يظلم الناس يظلم.

في هذا الجو ولدت الخطابة لا لتؤسس نسقاً جديداً وإنما لتقوم بالدور الذي كان يقوم به الشعر، ونجد تحديداً دقيقاً لدور الخطيب يحصر المهمة في إسكات الآخرين، هذا ما يقوله أبوعمرو بن العلاء، كما ينقل عنه الجاحظ[22]. ولذا نرى المروي لنا من الخطب هذه يقوم على المفاخرة والمباهلة، ونلاحظ أن

---

(22) البيان والتبيين 1/ 241

وفود القبائل كانت تأتي معها بشاعر وخطيب، وليس يختلف كلام واحدهما عن الآخر إلا من حيث الوزن الذي يختص به الشعر.

ومن الممكن أن نشير، نظرياً، إلى ثلاثة أنواع من الخطابة هي:

أ ـ الخطابة المنطقية التي قال بها الفلاسفة المسلمون، وجعلوها تقوم على الإقناع وتتجه إلى العقل وتخاطب الفكر، معتمدة على المقدمات والبرهنة، وميزوها عن الخطاب الشعري الذي يعتمد على إحداث الانفعال[23]. وهذه هي التي لا نجدها في المدونات التي بين أيدينا، بل إننا نجد أبا حيان التوحيدي يظهر الشكوى من غيابها ـ كما سنعرض له بعد قليل ـ.

ب ـ الخطابة الوظيفية، وهي الخطب العملية التي صاحبت الدعوة الإسلامية، وكانت فعّالة وإنجازية، وهي العلامة الثقافية التي صبغت الفترة الإسلامية الأولى، حيث امتزج القول بالفعل، وتقدم الخطاب الإنجازي، في حين تراجع الخطاب الشعري، وكان الإنجاز حينذاك هو علامة المرحلة حيث الفتوحات والتحقق التاريخي العظيم. غير أن هذه فترة استثنائية نادرة، وما جاء بعدها كان عودة للقيم الشعرية في الخطاب.

ج ـ الخطابة الشاعرية، وهذه هي السائد الثقافي العام والمهيمن، حيث يتحلى الخطاب بكل السمات الشعرية أسلوبياً، ويؤدي الوظيفة الشعرية ذاتها، بدءاً مما هو مدون من خطب عمرو

---

(23) القرطاجني: المنهاج 12، وانظر مصطفى جوزو: نظريات الشعر عند العرب 236 ـ 240.

بن الأهتم وغيره من خطباء القبائل، إلى ما تزخر به الكتب من خطب سحبان وائل، التي ليست سوى قصائد شعرية في المفاخرة والمباهاة، وتضخيم الذات (النحن) في مقابل سلب الآخر أية مزية أو فضيلة، ولا يفرقها عن شعر الفخر والمدائح سوى الوزن. وهي خطاب انفعالي تهويلي ادعائي يوظف المجاز والمبالغة لأداء فعله التأثيري الذي لا يقاس بمقاييس الصدق أو المنطق، ولن تجد فارقاً يميز الخطابة هنا عن الشعر، بل إنك لو نظرت في أقاويل البلاغيين فلن تجد لديهم شيئاً يوحي بالتفريق[24].

إذن ليس لنا أن نحتفل بهذا التغير لأنه ليس تغيراً نوعياً، ولكنه فحسب، تبديل داخلي للوسيلة، مع استمرار قيم الخطاب الشعري، ولم يسقط الشاعر فعلاً، بل لقد تحولت قوته من قوة لمصلحة القبيلة، إلى قوة لمصلحة الأنساق الثقافية التي ظلت تتعزز وتطبع الخطابات الأخرى بطابعها،كما سنوضح في الفقرات المتوالية.

لقد انتقلت الرسالة الثقافية من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، وهذه الأخيرة توظيف انتهازي حول قيم القبيلة التي في أصلها تنبع من ضرورة وجودية، فيها دفاع عن النوع من أجل البقاء والسلامة، وكان الشعر والخطابة من وسائل هذا الدفاع، وهما الخطاب الممثل لهذه الحاجة البشرية المبررة بظروفها الصحيحة، غير أن مجيء الإسلام كان حلاً للإشكال المعاشي والقيمي، أما النسق الثقافي فلم يكن إلا خطاباً آخر ورث قيم القبيلة وحولها

(24) انظر مثلا العسكري: كتاب الصناعتين 58

إلى قيم فردية أولاً، ثم تحولت عبر انغراسها في النسيج اللغوي إلى قيم نمطية للشخصية الثقافية للإنسان العربي. وبما أن النسق هو نسق التأثير لا نسق الإقناع فإن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفساً انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، وصارت الذات العربية كائناً شعرياً تسكن للشعر، ولا تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة. وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا.

1 ـ 5 الخطاب الحر / الخطاب العاقل

يفرق أبو حيان التوحيدي بين الشعر والنثر، فيشبه النثر بالسيدة الحرة، بينما الشعر هو أمة مملوكة، ويجعل مصدر النثر العقل، بنما الشعر مصدره الحس، ولذا دخلت إلى الشعر الآفة، كما يقول أبو حيان[25]. وجمال الشعر لا يشفع له لدى أبي حيان الذي يرى أنه جمال معيب.

هو النثر هذا الخطاب الحر والعقلي، في مقابل الشعر الفاقد لهاتين الصفتين، وإذا فقدهما فهل نتوقع منه ناتجا يدفع إلى الحرية والعقلانية..؟!

وإذا كنا نسلم أو نكاد بأن الشعر خطاب لاعقلاني واستعبادي، فهل لنا أن نطمئن إلى أن النثر يختلف فعلاً عن الشعر وأنه خطاب حر وعقلاني، أم أن هذه مجرد تطلعات حالمة

---

(25) الإمتاع والمؤانسة 2/ 134

لمفكر نادر عاش بحلمه وقتاً وانتهى بإحراق أحلامه وكتبه، وهذه كما هو معلوم هي نهاية أبي حيان.

ابتدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد، كما هي المقولة المشهورة، والحق أنها ختمت بعبد الحميد الذي ختمها بخاتم البلاغة الشعرية، وأورثنا نصوصاً لا يمكن أن نجد فيها مصداقاً لوصف أبي حيان للنثر الحر الصادر عن العقل. ولقد كانت بوادر عبد الحميد تنبئ بخير، ففي رسالته إلى الكتاب راح يحث على مجموعة من القيم وأخلاقيات العمل بين فريق الكتاب، وسن لهم سنناً في العمل تقوم على احترام الآخر وعلى سعة الأفق علماً ومسلكاً، وتدعو إلى المحبة في الله والابتعاد عن الطمع، وتحث على الوفاء لزملاء المهنة، وعلى الرفق بالضعيف، والتزام الأثرة وتجنب العجب بالذات، ويتوج نصائحه باستدعاء المثل القائل (من تلزمه النصيحة يلزمه العمل) حيث تتلازم قيم العمل مع قيم السلوك[26].

هذه قيم تأتي على الضد من القيم الفحولية الشعرية التي تعزز من موقع الذات وتقوم على إنكار الآخر ونفيه، وتتأسس على الطمع والكذب اللذين هما أساس الشعر المدائحي. وعبد الحميد يقدم هنا فاتحة عملية مبشرة توحي بأن نظاماً من القيم السلوكية والإبداعية سيتأسس عبر الخطاب النثري، غير أن ذلك لم يحدث ولم يتأسس لنا أي عرف أدبي جديد أو مختلف، وكل الذي ورثته

---

(26) من عيد الحميد الكاتب إلى الكتاب 53 54 56 61 62 أصدرها وقدم لها عبد العزيز الرفاعي، المكتبة الصغيرة، الرياض 1973

الكتابة عن عبد الحميد هو الصناعة والتصنع ومحاكاة اللغة الشعرية أسلوباً ومسلكاً، وقدم نمطاً من الخطاب المزخرف المعتمد على اللعب اللفظي، وعلى التنويعات البليدة في التعبير المكرر لمجرد التأنق وإظهار المهارة اللفظية.

لقد جنى هذا الأسلوب على الأدبيات العربية جناية قاتلة، ولم يسهم النثر تبعاً لذلك في إنقاذ الثقافة العربية من سلطة اللفظ الشعري، وأين هو الخطاب النثري الحر / العقلاني الذي حلم به أبو حيان، إذا كان الفتح النثري هو من عبد الحميد وابن العميد.

ولنأخذ مثالاً واحداً يكشف لنا عن الحال، وذلك من ابن المقفع، الذي يعتلي موقعاً عالياً كأبرز فحول النثر.

يقترح ابن المقفع نوعين من العقل هما العقل الذاتي والعقل الصنيع، ويفرق بينهما عبر المقارنة بين الأرض الطيبة والأرض الخراب[27]، وإن كان هذا يوحي بشيء فإن الناتج سلبي، إذ لا نجد لدى ابن المقفع أي شيء وراء هذه الكلمة، بل إن المقولة ذاتها تأتي معزولة ومعلقة في الفراغ، ولا نجد أية متابعة أو تعليق أو حتى مجرد شرح لهذه المقولة. وهي مقولة ولا شك جليلة لو جرى توظيفها واعتماد منطقها، ولكنها لا تعدو أن تكون مجرد جملة إنشائية عابرة. وإذا ما ذهبنا قارئين لهذا الكاتب الرائد فماذا نجد..؟

المحزن أننا لا نجد سوى العقل الصنيع، ولن نجد العقل الذاتي المأمول. فهو ينص على أن الأوائل قد كفونا مؤونة

---

(27) الأدب الصغير 36

التجارب والفطن[28]، ولسنا معشر المتأخرين بحاجة إلى التجريب ولا إلى الفطنة، وكل ما نحتاجه هو أن نحفظ عن الأوائل حكمتهم التي سيتولى ابن المقفع عرضها علينا وتحفيظنا إياها، وهذا هو العقل الصنيع الذي لن يجعلنا بحاجة إلى عقل ذاتي. ذلك أنا ـ كما يقول ابن المقفع ـ " وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساماً وأوفر مع أجسامهم أحلاماً، وأشد قوة، وأحسن بقوتهم للأمور إتقاناً، وأطول أعماراً، وأفضل بأعمارهم للأشياء اختبارا ـ الأدب الكبير 63 " .

ثم إن الأوائل بسبب من فضلهم وحبهم للخير لنا لم يحتكروا الفضائل العقلية والخلقية لهم وحدهم، بل إننا حسب ابن المقفع "وجدناهم لم يرضوا بما فازوا به من الفضل الذي قسم لأنفسهم حتى أشركونا معهم في ما أدركوا من علم الأولى والآخرة فكتبوا به الكتب الباقية، وكفونا به مؤونة التجارب والفطن" .

وبما أنهم قد فعلوا ذلك فإن "منتهى علم عالمنا في هذا الزمان أن يأخذ من علمهم، وغاية إحسان محسننا أن يقتدي بسيرتهم... ولم نجدهم غادروا شيئاً يجد واصف بليغ في صفة له مقالاً لم يسبقوه إليه ـ ص 65"

هذه مقولات ليست شاذة أو شخصية، إنها مقولات نسقية تستلهم النسق الثقافي العام، فهو هنا يحصر الفعل الثقافي على مهمة واحدة هي مهمة الوصف البليغ، وهي مع تواضعها كمهمة ثقافية إلا أنها قد أنجزت فعلاً من قبل الأسلاف الأماجد، مما

---

(28) الأدب الكبير 64

يخفف عنا عبء التفكر والتدبر، وقد تولى ابن المقفع مشكوراً إراحتنا من هذه المهمة المنجزة، ثم إنه يؤكد على أفضلية الأوائل المطلقة، ويدعو إلى الركون إلى (الحفظ) ويخدم هذه الملكة بأن يؤلف لنا كتباً تستجيب لحاجاتنا للحفظ، وهذه هي عين الصفات التي يطرحها ويعززها النسق الشعري الذي تسرب إلى الكتابة مثلما تسرب إلى الخطابة، وجعل الاثنتين معاً صوراً نسقية مكررة للخطاب الشعري. والغريب أن ابن المقفع يقول الشيء ونقيضه في آن، فهو يفرق بين العقل الذاتي الذي يمثله بالأرض الطيبة، والعقل الصنيع الذي هو أرض خراب، ثم ينسى ذلك ويدفع بقارئه إلى العقل الصنيع الذي يكفي صاحبه مؤونة التجارب والفطن. هذا ما يحول الرعية الثقافية إلى قطيع من المستهلكين / الحفظة، وكأن ابن المقفع في قوله الشيء ونقيضه لا يدرك العيوب الثقافية التي ترد على لسانه وبقلمه فهو يقول مثلاً: " الواصفون أكثر من العارفين، والعارفون أكثر من الفاعلين - الأدب الصغير ص 16 " يقول ذلك دون أن يسأل عن السبب أو أن يعي أن مشروعه الثقافي لا ينتج إلا هذه العينة من البشر الذين هم كائنات بلاغية، تصف دون أن تبلغ درجة المعرفة، وتنتج خطاباً ثقافياً غير فعّال، وغير عملي، خطاباً غير حر وغير عقلي - كما كان يأمل أبو حيان التوحيدي - ولاشك أن هذه هي صفات الخطاب الشعري يتمثلها النثر خاضعاً ومستجيباً لمفعول الضاغط النسقي الذي ما كانت الكتابة النثرية إلا أحد تمثلاته القسرية، ولم يك ابن المقفع إلا واحداً من حراس النسق الثقافي ومن جنوده المخلصين.

ولم يك من جاء بعد ابن المقفع بأحسن حال منه فابن العميد والصاحب بن عباد وأبو إسحاق الصابئ، كلهم من ذلك النسق والطينة. ويكفي أن نشير إلى ملاحظة شوقي ضيف الذي وصف حال الكتابة بأنها " أشبه ما تكون بصناعة أدوات الترف والزينة فهي تحف تنمق في أروع صورة للتنميق"[29].

وتأتي القمة النسقية مع (المقامة) وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولاً ثقافياً وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية، وتتضافر الحبكات الثلاث، الكذب/ والبلاغة/ والشحاذة/ لتكون قيماً في الخطاب الثقافي، حتى ليسمى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية.

وتأتي بعد ذلك صورة الخطاب الأدبي على درجة مرعبة من التجانس والتطابق التام حتى لا ترى فرقاً بين الشعر والنثر، ولا بين شعر وشعر أو بين عصر وعصر، منذ امرئ القيس إلى أدونيس ونزار قباني، ومن سجع كهان الجاهلية إلى عصورالحضارة العباسية، بل الحديثة كنثر أحمد شوقي مثلاً، وكذا الخطاب السياسي والحزبي والإعلامي الذي نشهده اليوم وهو خطاب مصبوغ بالكذب والزيف السياسي والاجتماعي والثقافي،

---

(29) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي 96

وتتحكم فيه الأنا المتوحدة والملغية للآخر مثلما هو خطاب مسخر للمصلحة الذاتية والآنية، وكأنما هو القصيدة القديمة مداحة / هجاءة أو أنانية متفحلة. هذا التجانس النسقي الذي قد يتبدى على بعضه الاختلاف والتطور، كما يتبدى لنا خطاب أدونيس، غير أن هذا ليس سوى غطاء ظاهري بينما يعشعش النسق الفحولي من تحت الخطاب ـ كما سنرى في الفصل السابع ـ وإن كان أدونيس ليس مداحاً ولا هجاء إلا أنه واقع في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه النسقية القديمة، كما سنوضح في حينه. وهذا يعني أننا مازلنا أمام صوت واحد وجنس خطابي واحد ونمط ثقافي واحد، كل ذلك عائد إلى فعل النسق الذي ينمط المتعدد عبر شعرنة الخطابات وإخضاعها للشرط النسقي المتقنع بقناع البلاغي / الجمالي. وهذه هي مهمة النقد الثقافي التي يجب أن يتصدى لها.

1 ـ 6 العقل الصنيع / العقل الذاتي

لو مضينا مع ابن المقفع وتركنا له المجال ليعرف لنا البلاغة، فالذي سنجده عنده أن البلاغة هي: تصوير الحق في صورة الباطل[30]، وهذه هي الجملة الثقافية / النسقية، ولقد أشرنا في الفصل الثاني إلى مفهوم (الجملة الثقافية) وإلى مفهوم (الدلالة النسقية)، وحينما نخص جملة ابن المقفع بصفة الجملة الثقافية فلأنها جملة مركزية في تكوين النسق الدلالي إذ عبر هذا التصور، أي تصوير الحق في صورة الباطل، جرى عملياً تجريد الخطاب

---

(30) ورد في الصناعتين 53

الأدبي / العربي من فاعليته، وإذا ما كان الخطاب النثري من خطابة وكتابة قد اتخذ النموذج البلاغي الشعري، الذي تلك صفته، فهذا يعني شعرنة الخطاب العربي واللغة العربية، ألسنا نقول بشيء من الفخر إن لغتنا هي اللغة الشاعرة، دون أن نعي ما فعلته الشعرية بلغتنا ومن ثم بنا نحن...!

ولقد تمركزت مقولة ابن المقفع لتكون الأساس النظري للبيان اللغوي، حتى صار يقاس رقي الخطاب بمقدار تعاليه على شروط العقل ولا فاعليته، وإذا ما كانت البلاغة هي في تصوير الحق في صورة الباطل، أي قتل الحقيقة، فإن اللازمة الدلالية تفضي أيضاً إلى تصوير الباطل في صورة الحق، وهذا هو الدال النسقي الذي به ستتم برمجة الذات الثقافية العربية، وكان من أخطر أدوات هذه البرمجة هي في شعرنة النثر، مثلما جرت شعرنة الذات، الذي أفضى إلى اختراع الفحل ـ كما سنرى بعد قليل ـ وجرت أيضاً شعرنة القيم ـ كما سنرى في الفصل الرابع ـ.

ولاشك أن ما قاله ابن المقفع هو المعنى المركزي للبلاغة لدى كل الباحثين يتساوى في ذلك الأقدمون والمحدثون، مروراً بمقولات التخييل والتجاوز والشاعرية والجماليات، وكان ذلك طبيعياً في أسئلة الجماليات الفنية وقضاياها، ولا ضير هنا لولا شيئان، أولهما هو تغلغل النسق الشعري إلى الذات العربية، وإلى القيم السلوكية الثقافية، وشعرنة الاثنتين. وثانيهما هو إهمال النقد لعيوب الخطاب وانشغاله بالجماليات دون القبحيات، وما ذاك إلا لأن النقد ارتبط بصفة الأدبية فوقع في لعبة التبرير والتخريج وتصوير الباطل في صورة الحق، مما جعله ضحية للنسق من

جهة، وجندياً مسخراً في خدمة النسق وتعزيزه، من جهة ثانية.

****

ومن علامات شعرنة الخطاب ما نقرأ لدى أبي حيان التوحيدي إذ يذكر سبعة أنواع من البلاغة هي: بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المَثَل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل(31)، ومن الواضح أن أبا حيان محكوم هنا بالنسق البلاغي إذ جعل كل الأنماط التعبيرية الإنسانية ضروباً بلاغية حتى العقلي منها، ولهذا نرى أن تعريفاته لكل واحد من هذه البلاغيات تخضع للشرط نفسه ولن ترى فروقاً بين بلاغة الشعر وبلاغة العقل، فالعقل في هذه التعريفات يخضع لشرطي البساطة والوهم، مثلما أن الخطابة محكومة بشرطي السجع والوهم، أما تعريف بلاغة النثر والمثَل فيكاد يكون هو تعريف الشعر بعينه، ولا نجد اختلافاً إلا في تعريف بلاغة التأويل حيث أشار إلى حاجتها إلى التدبر والتصفح وذلك لغموضها، كما يقول أبو حيان(32).

ولكن أين هي بلاغة التأويل مع عدتها من التدبر والتصفح..؟

يجيب أبو حيان قائلاً: " لقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله، وبطل الاستنباط أوله وآخره. وجولان النفس واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط في أعماق هذا الفن. وهاهنا تنثال الفوائد، وتكثر العجائب، وتتلاقح الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن أجلها

---

(31) الإمتاع والمؤانسة 2/ 140 ـ 148
(32) السابق 142

يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة، حتى تكون معينة ورافدة في إثارة المعنى المدفون، وإنارة المراد المخزون ـ ص 143 ".

لقد تعمدت نقل الفقرة هذه كاملة لأنها وهي تلاحظ المشكل، وهي فقدان بلاغة التأويل وملكة التدبر والاستنباط، فإن أبا حيان صاحب الملاحظة يقع في مشاكل النسق مما يجعله يرتكب العيوب النسقية دون أن يعي، وأولها هو هذا الترهل الإنشائي في التعبير، مع الجمل المكررة التي تغني إحداها عن الأخريات، وهذه علة مستديمة في لغتنا نجدها حتى عند الأفذاذ منا، وأبو حيان أحدهم وكذا الجاحظ وطه حسين، وهي من زمن سحبان وائل وعبد الحميد إلى زمننا هذا في كل مجالات التعبير مما خلق ترهلاً في الفكر وفي أنساق التصور، وأثر على فهمنا وعلى تفسيرنا لذواتنا وللعالم من حولنا. وكما هي حال الأفذاذ فإن الخطاب التربوي من جهة، والسياسي من جهة أخرى، يقعان معاً تحت سلطة الترهل اللغوي ويتحركان حسب شرطه.

وثاني مشاكل أبي حيان أنه لم يتنبه إلى أن العلة كانت معه قبل أن يبدأ في التعرف على أنواع التعابير، فهو مذ سماها بلاغات، وجعل فعل العقل وفعل التأويل من ضروب البلاغة، مذ فعل هذا وهو قد كتب شهادة موت التأويل والاستنباط، لأن البلاغة ليست هي الطريق الصحيح إلى العقلاني والفكري، وكما حدث لابن المقفع الذي طلب الخطاب النثري المتصف بشروط الحرية والعقلانية كما المرأة الحرة، والأرض الطيبة، ولم يحصد من أرضه هذه سوى مزيد من اللاعقلانية ومزيد من العبودية النسقية الثقافية،

فإن أبا حيان لا يفلح في الوصول إلى منيته، ولو شرع أبو حيان في نقد النسق الثقافي العربي من ذلك اليوم لما أضطر إلى حرق كتبه وإعلان يأسه، ولكان وجد خطاب التدبر والعقلنة.

نعود إلى مقولة ابن المقفع بما إنها تمثل (الجملة الثقافية) حسب مفهومنا الاصطلاحي في النقد الثقافي، وبما إن اللعبة البلاغية تؤسس للقيم القولية معزولة عن الفعل، وتصل إلى حد إلغاء الفعل، ولا تعتمد العقل أو الحرية، وتغلب السالف بالضرورة، فهذا يعني سلب الخطاب من أهم قيمه الحضارية، ونحن نشهد ونرى أن عصر الفتوحات الإسلامية لم يكن عصراً شعرياً، وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران. وحينما ركن العرب للراحة والسكون عادوا إلى الشعر ـ حسب شهادة ابن سلاّم الجمحي[33] ـ وابتدأت العودة إلى ثقافة الجاهلية وأنساقها الشعرية المتجذرة في الوجدان، والتي شبت ونمت مع بني أمية ثم بني العباس، حيث نشأت المؤسسة الثقافية محتكمة إلى أنماطها الجاهلية وجرى تدوين الأنساق وترسيخها منذ ذلك العهد، وتولدت عن ذلك كل أنواع الخطابات، وما ميلاد (المقامة) ومعها فن البديع في الشعر والكتابة إلا ميلاد طبيعي حسب شروط المؤسسة الثقافية، وإن كان عودة رجعية منعت كل فرص التغيير الفكري الجذري، ولقد لاحظ غرونباوم رجعية أبي تمام وصرح بهذه الرجعية، وهو محق في ذلك ولقد سبقه إلى هذه الملاحظة القاضي الجرجاني، وسوف

---

(33) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 1/ 25

نناقش هذه المسألة في الفصل الرابع، المهم الآن أن نتذكر مع شيء غير قليل من اللوم الذاتي أننا مازلنا نتغنى بتجديدية أبي تمام، وربما قال بعضنا بحداثته، وهذا برهان آخر على تحكم النسق فينا وتوجيهه لأحكامنا الذوقية ومن ثم العقلية.

ولئن كانت المقولة الفلسفية تشير إلى أنه " لا يمكن أن يكون جميلاً إلا ما كان حقاً "[34] فإن المقولة البلاغية تأتي على نقيض ذلك فتجعل غير الحقيقي وغير العقلي هو الجميل. ولقد كان الموقف الإسلامي على قدر واضح من التنبيه إلى علل البلاغة، والحديث النبوي ينص على ذلك، مثل قوله (ص): "إن الله يبغض البليغ الذي يتخلل بلسانه تخلل الباقرة بلسانها"[35].

غير أن الباقرة عادت لتشكل النسق الأخطر في ثقافتنا، وما كان البديع أبداً بديعاً بمقدار ما كان مؤسسة قولية/بلاغية ذات نمط متجانس ومنعزل ومتعالٍ. وما كان التفحل إلا تعقيراً بالمعنى الذي ساقه الزمخشري من أن يتفحل تعني يتعقر، أي يصير عاقراً[36]. وفي كل مرة يتشعرن الخطاب أو الذات نتحول من حال الفعل إلى حال اللافعل، والأمة ذات التاريخ العظيم في فتوحاتها المجيدة لم تحقق فتوحات مماثلة في المجال الفكري والعقلي والاجتماعي، وهو ما كان يفترض في أمة تحمل المعاني الإسلامية الأولى في الإنسانية والعدل والحرية، وهذه كلها صيغ إسلامية

---

(34) انظر: B. Russell : History Of Western Philosophy. 127, 128, 129.
(35) نقلا عن الربداوي: كشاف العبارات النقدية في التراث العربي 124 ويحيله إلى رياض الصالحين 657 والألباني في الجامع الصحيح برقم 1875 ج 1
(36) أساس البلاغة، مادة (ف ح ل)

جوهرية لا تمثلها ولا تتمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية، ولن تجد خطاباً غير ذاتي وغير وجداني مهما كانت صفة الخطاب الظاهرية، مما يؤكد طغيان النسق وهيمنته، ولقد ذكر أبو حيان حكاية ذات دلالة نسقية على ما نحن بصدده، إذ روى عن أحد المبرزين أنه استنكر على أحد الولاة إذ أجزل العطاء لرجل لا يراه هذا الوجيه أهلاً لكل ذلك العطاء، وراح الرجل المبرز يذم الوالي على نقص تقديره وضعف رأيه، ورد عليه أبو حيان منبهاً إياه إلى ما كان يمكن أن يصف به الوالي لو أن الأعطية صارت إليه هو، ألن يكون الوالي حينئذ هو الحصيف الحكيم...؟!. وهذه هي الدلالة النسقية التي أسستها شعريات المديح/ الهجاء، وتربى عليها الضمير الثقافي بحسه الذاتي وبمصلحته الخاصة. هو المعنى الذي ابتدأ شعرياً وغفرناه للشعراء زعماً منا أن للجمالي شروطه الخاصة المتعالية التي لا تقاس بمقاييس الواقع، غير أن هذا المتعالي هبط إلى أعمق أعماق الضمير الثقافي وتولى صياغة الذات الثقافية والسلوكية وأنتج نسخاً لا تحصى من النماذج المتشعرنة والتي لم نعد نميز من داخلها بين الصواب والخطأ، ولم نعد نرى أصل الداء ولا مصدره.

ومن داخل هذا الفراغ، الذي أهم سماته اللافاعلية واللاعقلانية، يتسلل للثقافة سادة من الأشباح الثقافية يحتلون الفضاء الخيالي والمجازي للأمة ويصنعون نماذجنا العليا، دون أن ندرك زيفها واهتراءها، وهذه هي عملية اختراع الفحل، كما سنوضح في المبحث التالي.

- 2 -

اختراع الفحل

2 ـ 1 أشرنا إلى حدوث تحول ثقافي جذري وقع في مرحلة ما من مراحل التحولات في العصر الجاهلي، ونتج عنه أن الشعر تحول من كونه صوتاً للقبيلة، وتخلى عن هذا الدور،ولهذا التحول مدلوله الثقافي النسقي، إذ إن الشعر في ذلك الوقت لم يكن مجرد فن من الفنون أو واحداً من خطابات، لقد كان هو (كل) شيء فهو علم قوم لم يكن لهم علم سواه، كما هي مقولة عمر بن الخطاب وهو ديوان العرب، أي سجلهم التاريخي والثقافي، وحينما يتحول هذا الخطاب الذي هو خطاب الشخصية القومية للأمة، حينما يتحول من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد، فإن ذلك يعني أن الخطاب الثقافي كله صار خطابا ذاتياً وفردياً، وسيعزز قيم الفردية والمصلحة الخاصة.

ولقد تصاحب هذا التحول مع نشوء فن المديح، والمديح والفردية وجهان لعملة واحدة، إذ لا يمكن للمداح إلا أن يكون فردياً متمصلحاً، ولا بد أن يكون كذاباً ومبالغاً، ولابد أن يصور الباطل في صورة الحق، ولا بد أن ينتظر مقابلاً مادياً كثمن لكذبه البليغ.

إذا وقع هذا مع الفن الذي هو ديوان الأمة وعلمها الذي لا علم لها سواه، فهو ـ أولاً ـ سيطبع الشخصية الثقافية بتلك السمات التي اكتسبها هذا الفن من مهنته الجديدة، ثم إنه ـ ثانياً ـ سيخلق طبقة ثقافية جديدة تتحلى بتلك السمات. وهذه طبقة أخذت بالتشكل منذ ذلك الزمن، وعبرها جرى ثقافياً اختراع

الفحل الذي ابتدأ فحلاً شعرياً غير أنه تحول ليكون فحلا ثقافياً يتكرر في كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأن الشعر في الأصل هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصبغ شخصيتنا ويؤثر في تكوينها وتوجيه سلوكها، وسيكون مسؤولاً عن سماتنا الشخصية، بمثل ما هو مستودع ثقافي لهذه السمات، ومرور ذلك من دون نقد هو ما جعل الشعرية علة ثقافية تتحكم فينا من دون مساءلة أو مواجهة، وظل ذلك يحدث من زمن الجاهلية وانبعاثها النسقي في زمن بني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا، وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيما للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها، كما سنظل نوضح في فصول هذا الكتاب.

وسنبدأ من اختراع الفحل وهو أخطر المخترعات الشعرية / الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفاً منافقاً (يصورون الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق).

2 ـ 2 حينما يقول جرير[37]:

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد
فجئني بمثل الدهر شيئاً يطاوله

حينما يقول ذلك فإنه يستند إلى رصيد ثقافي متجذر تقوم فيه

---

(37) ديوانه 37

الأنا مقاماً أساسياً وجوهرياً ويعتمد الخطاب على هذه الأنا اعتماداً مصيرياً إلى درجة يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب وإنما للثقافة ككل، والأنا هنا لا تتكلم عن جرير وحده ولكنها الأنا النسقية / الثقافية المغروسة في ذهن جرير وبدوره يزيد من بثها وتعميمها، ولذا نلاحظ احتفال المدونين والكتاب بهذه الأنا لأنها تمثل نسقاً مشتركاً وليست الأنا الجريرية فحسب.

وبيت جرير هذا هو دايالوج ثقافي (وليس مونولوجاً) مما يعني أنه خطاب نسقي، ولقد كانت البداية مع بيت قاله الفرزدق هو:

فإني أنا الموت الذي هو ذاهب
بنفسك فانظر كيف أنت محاوله

ولما قال الفرزدق هذا البيت حلف بالطلاق أن جريراً لا يغلبه فيه، فكان جرير يتمرغ في الرمضاء، ويقول أنا أبو حزرة، حتى قال بيته ذاك جواباً عليه[38].

ونلاحظ الانتقال من جملة (أنا أبو حرزة) وهي جملة واقعية حقيقية إلى جملة (أنا الدهر) وهي جملة ثقافية / نسقية في مقابل المرادف النسقي (أنا الموت).

وحينما نقول ذلك فإننا نضع جملة جرير في سياقها الثقافي الذي تولدت فيه، والأصل للأنا الشعرية / الفحولية هو النحن القبلية، وهي (النحن) المتضخمة أصلاً والنافية للآخر بالضرورة

(38) العمدة 1/ 209

الوجودية، وإذا ما تذكرنا كلمة عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة، وهي القصيدة ذات المفعول الناسخ التي تنسخ ذاتها تبعاً وبالضرورة لنسخها للآخرين حتى قال أحد الشعراء عنها:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

هي القصيدة الناسخة والمؤسسة للنسق الناسخ، وحينما تحولت الذات الشعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية فإنها ورثت عنها سماتها النسقية. ولكن ما هي تلك السمات...؟

بالعودة إلى عمرو بن كلثوم نقرأ لديه الجمل التالية[39] (وهي المكونة للجملة الثقافية / النسقية المهيمنة كما سنوضح):

لنا الدنيا ومن أمسى عليها
ونبطش حين نبطش قادرينا
بغاة ظالمين وما ظُلمنا
ولكنا سنبدأ ظالمينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا
وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الرضيع لنا فطاماً
تخر له الجبابر ساجدينا
ونشرب إن وردنا الماء صفواً
ويشرب غيرنا كدراً وطينا

---

(39) الشنقيطي: شرح المعلقات العشر 153 دار الأندلس، بيروت د. ت

تـــرانـــا بـــارزيـــن وكـــل حـــيّ
قـد اتـخـذوا مـخـافـتـنـا قـريـنـا
ونـحـن الـحـاكـمـون إذا أُطـعـنـا
ونـحـن الـعـازمـون إذا عـصـيـنـا

هذه مكونات مركزية لعناصر النسق الذي كان قبلياً ثم انتقل مع الشعر ليكون نسقاً ثقافياً، على أن الجملة أم الجمل كلها هي في قوله:

ألا لا يـجـهـلـن أحـد عـلـيـنـا
فـنـجـهـل فـوق جـهـل الـجـاهـلـيـنـا

وهذه هي الجملة الولود التي تتولد عنها سائر الجمل النسقية الأخرى، ومنها صنع جرير مهارته في تضخيم الذات مقابل إلغاء الآخر، ولقد سمعنا الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يردد هذا البيت في مقابلة تلفزيونية، موجهاً التهديد لزميله الشاعر أدونيس[40]، تماماً مثلما فعل جرير والفرزدق أحدهما مع الآخر، وتماماً مثل ما يتردد في الخطاب السياسي والإعلامي، وفي اللغة الرياضية السائدة، كل ذلك من سلالة ثقافية نسقية واحدة، والجملة النسقية هي إياها يحملها لنا ويغرسها فينا النسق الشعري المهيمن والمشعرن لكل سماتنا الشخصية الثقافية.

وماذا نجد في القصيدة الناسخة لعمرو بن كلثوم..؟

نجد القيم الناسخة للآخر والتي ترى أن المكانة المعنوية لا

---

(40) جرى ذلك في لقاء مع محمد رضا نصرالله في برنامج (هذا هو) في 26 / 10 / 1996 محطة تلفزيون الشرق الأوسط (MBC) لندن.

تتحقق إلا بإلغاء الآخرين وهذا الإلغاء لا يتم إلا عبر الظلم، وهذه قيمة جاهلية مركزية، ألم يقل زهير بن أبي سلمى في منظومته الحكمية القيمية (ومن لا يظلم الناس يظلم)، ثم إن هذا الظلم جوهر قيمي وليس رد فعل ظرفي، فهم بغاة ظالمون بطبعهم الذي تؤسس له القصيدة (بغاة ظالمين وما ظُلمنا ـ ولكنا سنبدأ ظالمينا) والفرد الواحد منهم مهما كان صغيراً أو حقيراً فإنه يفوق أي آخر من غيرهم مهما كان موقع ذلك الآخر، والرضيع الفطيم تخر له الجبابر ساجدينا، هؤلاء الذين يملكون الدنيا وقدرتهم هي قدرة البطش، حتى لا أحد يشرب ماء صافياً سواهم وللآخرين الكدر، والعلاقة التي تربطهم بالآخرين هي في خوف الآخرين منهم.

هذه هي منظومة القيم التي تضعها هذه القصيدة كعلامة نسقية، ومنها انغرس النسق الشعري، هذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث، التقليدي والتجديدي. نجده عند الفرزدق وجرير، وأبي تمام والمتنبي، مثلما نجده عند نزار قباني وأدونيس. بل إننا نجده في الخطاب العقلاني كما هو في الخطاب الشعري والخطاب السياسي والإعلامي. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليستقر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا. وهذا هو المعنى البلاغي والشعري من أن البلاغة هي تصوير الباطل في صورة الحق، كما يقول ابن المقفع، والشعراء أمراء الكلام لأنهم يجعلون الباطل حقاً، كما هي كلمة الخليل عنهم[41].

(41) سنناقش هذه المقولة بعد قليل..

2 ـ3 أخذت فصيلة (الفحل) تظهر وتتشكل شعرياً، حيث انتقلت من فحولة القبيلة، كما تمثلها قصيدة عمرو بن كلثوم، إلى فحولة الفرد، ويبدأ الفرز النسقي بالظهور، فالشاعر في أصله الفطري واحد من عباد الله غير أنه يبدأ بتمييز ذاته عن الآخرين، فالشعراء هم الناس، كما يقول أحمد شوقي متكلماً بصوت النسق:[42]

جذبت ثوبي العصي وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء

وشوقي هنا يجري فرزاً طبقياً / نسقياً به تتميز هذه الفئة عن غيرها من الناس، حيث هم الناس ومن عداهم ليسوا ناساً، حسب الدلالة الحصرية للجملة.

وبما إنهم قد تميزوا عن سائر البشر فإن تمييزاً آخر يجري داخل الطبقة، فالذكر أرقى من الأنثى، حسبما يحدد أبو النجم العجلي:[43]

إني وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وهذا المخلوق النسقي المميز لذاته عن غيره، والذي هو الناس وهو الشيطان المذكر، لا يقف في تمييزه لهذه الذات عند حد فئوي، بل إن الطبقة تتمايز من داخلها فالشعراء طبقات أربع هم: الخنذيذ، وهو الأرقى ثم المفلق ومن تحته الشاعر فقط،

---

(42) الشوقيات 2/ 34.
(43) أبو النجم العجلي: ديوانه 103.

وتحت التحت الشعرور[44]، وهذا الأخير أرقى من سائر البشر، والبشر هم (الآخرون) في هذه الحالة ويدخل في ذلك علماء اللغة الذين جرى ويجري تحقيرهم والاستهزاء بهم وإنكار قدرتهم على معرفة الشعر، وليس لهم الحق في مخالفة رأي الشاعر أو معارضة حكمه، وقد وردت حكايات عن بشار والبحتري في تأكيد هذا التميز[45]، كما أن صفة الآخرين المتعالى عليهم تشمل كل من هو خارج الطبقة وأدنى الجميع هو الأنثى ويجري دائماً تحقير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهري.

ويأتي الفحل على رأس الهرم الطبقي، حيث يتعزز مفهوم التميز، ويبدأ الفحل باكتساب صفاته عبر خلق سمات خاصة به حيث يحتكر لنفسه حق وصف الذات، ولننظر في وصف الذات الشاعرة لنفسها، وهو الوصف الذي اصطنع السمات النسقية للشخصية الثقافية النموذجية.

ولئن كان عمرو بن كلثوم يفتتح خطابه ب (أنّا) و(نحن)، فإن النسق النامي بعد ذلك هو نسق (الأنا)، وكما رأينا الفرزدق وجريراً يتقاسمان ضمير الأنا بين (أنا الموت) و (أنا الدهر)، فإن تنامي هذه الأنا النسقية يأخذ بالتلون والتنوع على أيدي الشعراء جيلاً بعد جيل، فالمتنبي وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي) يقول[46]:

---

(44) العمدة 1/ 114.
(45) الباقلاني: إعجاز القرآن 116.
(46) ديوانه 1/ 316.

وإنـي لـنـجـم تـهـتـدي بـي صـحـبـتـي
إذا حـال مـن دون الـنـجـوم سـحـاب

غـنـي عـن الأوطـان لا يـسـتـفـزنـي
إلـى بـلـد سـافـرت مـنـه إيـاب

هذا النجم هو وليد النجم / الجد، الفرزدق القائل[47]:

وإنـي أنـا الـنـجـم الـذي عـذبـت بـه
قـرى أمـة بـادت وبـاد نـخـيـلـهـا

والنجم يرث عن جده النسقي سلوكياته وأفعاله، وكما أن النجم الجد عذاب على الخلق فإن الحفيد يحمل السمات نفسها: (الديوان 2/ 262)

وجـنـبـنـي قـرب الـسـلاطـيـن مـقـتـهـا
ومـا يـقـتـضـيـنـي مـن جـمـاجـمـهـا الـنـسـر

والمعنى هنا يشير إلى دعوى الشاعر الكاذبة بأنه يتجنب السلاطين وأن النسور تنتظر منه أن يقدم لها جماجم السلاطين بعد أن يقتلهم، هذا ما يقوله المداح الأكبر في ثقافتنا، مكرراً تباهي الفرزدق بأنه عذاب على الناس وأنه نقمة عليهم[48].

ويحتل المتنبي الصدارة في الخطاب النسقي، ولا بأس من بعض أمثلة أخرى كقوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي (الديوان 4/ 83)

---

(47) ديوانه 2/ 675.

(48) انظر السابق و 896.

وما الدهر إلا من رواة قلائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا (2/ 14)

ومنذ البدء كان المتنبي سليل النسق ففي مطلع حياته قال أبياته التي ظلت هي العلامة الفارقة له وللنسق: (الديوان 3/ 81)

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي

وكل ما خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

وهذه صورة نمطية تتكرر في النسق الفحولي على صورة تتنوع، لكنها تعطي الدلالة نفسها، ومعها يأتي الموقف من الآخر فالذات المتعاظمة من داخلها لا يمكن أن يبقى فيها مكان للآخر، وهذه صورة الآخر عند المتنبي (أي في النسق عموماً):

أنا الصائح المحكي والآخر الصدى (2/ 15)

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة (4/ 90)

وهاجي نفسه من لم يميز / كلامي من كلامهم الهراء (1/ 17)

من هنا وصل المتنبي / النسقي إلى التجلي الهرمي حيث يقول:

وأني من قوم كأن نفوسهم

بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

وهؤلاء القوم الذين يجري الانتساب إليهم هم طبعاً الطبقة النسقية التي تعارفنا على تسميتهم بالفحول، وعبر انتساب المتنبي إليهم جرى تحوير العلاقات البشرية الإنسانية ليكون الشاعر أباً

لجدته، وقد قال مخاطباً جدته في رثائه لها:

ولو لم تكوني بنت أكرم والد
لكان أباك الضخم كونك لي أمّا

هذا أبو جدته، الأب النسقي، يتناسل فينا ويتعاظم حتى يأتي العقاد فيؤله الشاعر في بيت يقول فيه:

والشاعر الفذ بين الناس رحمان

ويلتقط نزار قباني هذه الدلالة النسقية فيقول في مقدمة ديوانه (طفولة نهد): " ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم ". وهذه هي قمة الغلو والتفحل.

ويقتبس نزار مع هذا القول في المقدمة نفسها كلمة كروتشه التي تحمل قانوناً فحولياً دالاً حيث ينقل: " على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضي"[49].

وهذا كلام يحمل مرجعية نسقية واضحة فأجداد نزار المؤسسين للنسق كانوا يتصرفون بطبقية صارمة ضد الرأي المخالف وينكرون على غير الشاعر البصر بالشعر والاعتراض على السيد الفحل، كما أن كلمة نزار هي مجرد خلاصة نسقية تستلهم المعطى النسقي وتستعيد صياغته وتتخلق بخلقه، وينتهي المطاف الفحولي في لعبة الانكفاء والعجب بالذات إلى حد أن تعلن هذه الذات النسقية أنها قد جربت أنواع العبادة كلها، فوجدت أن

---

(49) طفولة نهد ص د.

أحسن العبادات هو عبادتها لذاتها، وهذه قمة الانغلاق والتعالي يتمثلها شاعر حديث يتولى ترجمة النسق بلغة حديثة في ظاهرها ومغرقة في النسقية في حقيقتها، وسنزيد من الحديث عن نزار قباني في الفصل السابع.

نخلص من هذا إلى تصور الجمل الثقافية التي يستند إليها مشروع اختراع الفحل، وهي:

أ ـ أنتم الناس أيها الشعراء، وهي الجملة القديمة / الجديدة، نطق بها شوقي لكنها مغروسة في الضمير النسقي منذ زمن الجاهلية، وفيها يجري التمييز الطبقي ويتم تعميد النسق أو عمود الفحولة.

ب ـ أنا الدهر، أنا الموت، أنا النجم، وهي جمل استلهمت النحن القبلية وترجمتها إلى الذات المفردة.

ج ـ شيطاني ذكر، وفيها يتم تمييز الذكورة باستحقاق خاص ومتعالٍ.

د ـ الأنا الأبوية، كما رأيناها عند المتنبي.

هـ ـ مركزية الذات وتعاليها المطلق.

و ـ إلغاء الآخر والتعالي عليه.

وعبر هذه الجمل الثقافية يجري منح الفحل النسقي صفات التميز الطبقي، وإن بدت هذه الصفات منحاً خاصة يمنحها الفحل الشعري لنفسه، فهذا ليس سوى ظاهر الأمر، فالثقافة هي المانحة وهي المؤسسة لذلك كله كما سنرى في المبحث التالي.

2 ـ 4 كان الشاعر منهمكاً في صناعة الأنا الفحولية، وكانت الثقافة من جهة أخرى تقدم خدماتها للشاعر مباركة هذا الفعل

التضخيمي للذات، وكانت الجملة الثقافية هي في المقولة المنسوبة للخليل بن أحمد والتي جاء فيها: " الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم.. ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل "[50]، وهي مقولة ظلت تتكرر في الثقافة العربية مما أنشأ فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع والعقل والحق، وهذا أمر له أثره السلبي الخطير الذي لا يقف عند حدود الشعراء، بل إنه تحول مع الزمن إلى نسق ثقافي صبغ الذات الثقافية للأمة. وهذه الذات التي يجوز لها مالا يجوز لغيرها هي ذات فوق القانون والقاعدة، وهي مرجع ذاتها مذ كانت هي الحجة لنفسها، يحتج بها ولا يحتج عليها، وباطلها حق، وإن رأت حق الآخرين باطلاً فلها ذاك.

هذه سمات شخصية ما من أحد منا إلا وقد رأى من أمثالها الكثير في كافة البيئات الاجتماعية والسياسية والإعلامية، مما يؤكد أن النسق الثقافي، إذا نشأ، لا يقف عند حد، بل إنه يعبر كل الحدود والفواصل.

هم السادة الشعراء أولاً الذين يشعرون بما لا يشعر به غيرهم، كما يشهد لهم ابن رشيق[51]، وهم الذين شهد ابن الأثير لثلاثة منهم بأنهم " لات الشعر وعزاه ومناته "[52]، وجاء وصف للمتنبي في بعض كتب الأدب بأنه (كالملك الجبار يأخذ ما حوله

---

(50) القرطاجني: منهاج البلغاء 143.

(51) العمدة 1/ 116.

(52) أوردها محمود الربداوي: كشاف العبارات النقدية والأدبية 279.

قهراً وعنوة)[53]. هؤلاء هم من اصطفتهم الثقافة لتسكنهم في مكان مجازي لأنهم أرقى من أن يعيشوا كسائر البشر، فاخترعت لهم (عبقر) كمكان متعال وخاص، كما جعلت مصادر إلهامهم مصادر فوق بشرية، وجعلت لكل واحد منهم شيطاناً يلهمه ويسير معه، وقد عقد أبو زيد القرشي باباً لهذا في كتابه (جمهرة أشعار العرب)، وهذا التميز الطبقي الذي تمنحه الثقافة لهم هو ما جعلهم يشعرون بالعلو حتى إن عداوتهم صارت بئس المقتنى، كما قال المتنبي بارتياح بالغ[54]. وصار الشاعر يؤمن بمركزيته وأنه ضروري للكون ولولاه ولولا شعره لما سارت الحياة ولما أدرك الناس حقائق الحياة، وهذا ابن الرومي يقول[55]:

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
وما الناس إلا أعظم نخرات

ومثله أبو تمام الذي يقول[56]:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

والحق أن الذي أدركناه من الشعر ليس المجد والندى، وإنما هو أخطر من ذلك بكثير. وهنا نرى كيف تواطأت المؤسسة الثقافية من أجل صناعة الفحل وإنتاجه.

---

(53) السابق 128.
(54) ديوانه 4/ 338.
(55) ديوانه 1 / 391.
(56) ديوانه 183.

ـ 3 ـ

الطبقيات الثقافية

3 ـ 1 دخل مصطلح (الطبقات) من وقت مبكر في ثقافتنا، وارتبط ارتباطاً عضوياً بالشعر، وجرى تقسيم الشعراء إلى طبقات، وذلك بعد الفراغ من تمييزهم عن سائر البشر وتأكيد موقعهم المحروس ثقافياً و سياسياً من حيث ارتباطهم بالسلطان حتى إن شاعر السلطان هو من سيكون أمير الشعراء،كما صار لأحمد شوقي، شاعر البلاط الذي تأمر على الشعراء، مع ما في ذلك من السخرية، التي تجعل العبد التابع والمداح المنافق أميرا، وهذه أقبح صورة يسبغها النسق على الشخصية الثقافية المشعرنة، وهي الصيغة النسقية السائدة كصورة متجذرة للمثقف النسقي.

ابتدأ طرح مفهوم الطبقات وتأصيله مع انطلاقة التدوين في العصر العباسي الأول وصار ذلك عنواناً وعلامة جوهرية، تؤلف فيه الكتب وتقام حوله المناقشات، وتمحور حوله التفكير الثقافي مع رجال كالأصمعي وابن قتيبة وابن سلاّم.

ثم إن مصطلح (الطبقات) ارتبط بعنصرين مهمين وملازمين له، هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل. والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفحل، وهذا حسم الموقف من وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل، وضد الآخر الضعيف والشعبي وغير الشعري والمؤنث. وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لا تتوقع الثقافة نموذجاً أرقى منه. وسنقف على هذه الطبقيات الثقافية ونحاول تبين حركتها النسقية ووجوه تجليها.

3 ـ 2 الأب الأول

مر بنا من قبل قول ابن المقفع أن الأوائل أكبر أجساماً وأرجح عقولاً، وبما إنهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم وأحكم. وهذا تصور نسقي متجذر حتى لنجد المثل الشعبي الذي يقول: أكبر منك بيوم أعلم منك بسنة، فالأكبر هو الأعلم، ولما تعرف أسلافنا على أرسطو وصفوه بالمعلم الأول وليس لمن يأتي بعده من مطمح إلا أن يكون المعلم الثاني بعد أن تخصص الأقدم بالأفضلية الطبقية المحسومة. وجاءت مقولة ما ترك الأول للآخر شيئاً[57]. مثلما بنى الأصمعي كتابه (فحولة الشعراء) وابن سلاّم الجمحي كتابه (طبقات فحول الشعراء) على سلم هرمي يعتليه من هو أول وأقدم، ويتدرج في التسلسل الطبقي حتى يأتي المتأخرون في ذيل القائمة، وليس للمستقبل أي موقع في الهرمية الفحولية الطبقية، حتى إن الفرزدق حينما سمع فتى يحاول قول الشعر سخر منه، وذكر له أن الشعر أشبه ما يكون بجمل سمين تم ذبحه في سالف الزمن وجرت قسمة لحمه بين الفحول الأوائل ولم يدرك الفرزدق نفسه من القسمة إلا الكرش والمصران، وما بقي لآتٍ يأتي من بعدُ شيء يرجى[58]، وما ترك الأول للآخر شيئاً.

وفي سلم الطبقات تأتي القبيلة في موقع أسمى من المدينة، وشعراء البادية أرقى من شعراء القرى والمدن، كما يحدد ابن

---

(57) العمدة 1/ 91.

(58) القرشي: جمهرة أشعار العرب 24. وانظر بحثنا: رحلة المعنى من الشاعر إلى بطن القارىء في كتابنا: تأنيث القصيدة والقارىء المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1999.

سلاَم، وتنغرس القبيلة بقيمها في التفكير العربي، ونحن نرى الجذر القبلي يحتل موقعاً مهماً في ثقافة العربي حتى يومنا هذا، وتأتي عبارة (فلان ابن أصول) و (فلان لا أصل له) كنتيجة لهذا المفعول النسقي المتأصل، حتى لقد صار ذلك نسقاً منطقياً يقاس عليه فابن عربي يصف الحروف بأنها قبائل وطبقات ولذا تتفاضل ويشرف بعضها على بعض[59].

يتعزز إذن مفهوم الأول بوصفه الأب والأصل القبلي والمعلم والأكمل، ولذا يجري القياس عليه والتسليم بمعطياته وهذا ما سبب العودة إلى النموذج الجاهلي مع مطلع العهد الأموي لأنه النمط الأبوي القبلي، ويكون ديوان العرب هو السجل لهذه الأصول النسقية. ولقد ارتبط مصطلح (الأوائل) في الكتابات العربية بمعنى (الطبع) والعمود، عمود الثقافة، بوصف ذلك علامة على الأصالة والفحولة، والطبع والعمود يعنيان تحديداً النموذج الجاهلي بخصائصه الفنية وما يتضمنه من قيم قبلية شعرية.

وإنك لتجد الديدن الاجتماعي في نظام التسمية، حيث تجري تسمية الحفيد باسم جده وتسمية الحفيدة باسم جدتها، والمعنى المأمول هنا هو أن يكون الأحفاد على غرار أجدادهم، وإن لم يبلغوا شأو الأجداد، كما يعلن الآباء عادة، ولكنهم، فحسب، يأملون أن يستفيد الخلف ولو بعض مزايا السلف، وليس لحفيد أن يصل إلى درجة فضل جده. حتى إذا ما حدث تغير اجتماعي، وخالف الناس هذه العادة في التسمية، وصاروا يسمون أبناءهم

---

(59) ابن عربي: الفتوحات 1/ 237. وانظر مقالتنا عن مفهوم القبيلة في كتابنا: ثقافة الوهم. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1998.

بأسماء حديثة، إما ذات دلالة أو من أسماء الموضة وأسماء المشاهير، فإن الذي حدث أن الأبناء بعد أن يكبروا يأخذون بتغيير أسمائهم الجديدة، ويتسمون بأسماء قديمة، حتى إن أحد الأشخاص سمى نفسه (جاهل) بدلاً من سليمان، لأن جده كان اسمه (جاهل)، وقد كان أبوه آثر له اسم سليمان غير أن للولد دوافع نسقية أقوى من رغبة الأب. وبذا نجد الأبناء أكثر نسقية من الآباء مما يعني أن النسق يتقوى مع الزمن، وهذا يفسر لنا معنى العودة المحمومة بين الناشئة من أجل استخراج شجرات السلالة وتأكيد الانتساب القبلي لدى الأسر المدنية، التي لا صلة لأبنائها بالقبيلة كوجود وكتفاعل، وليس لهم من القبيلة سوى معناها المرتبط بفكرة الأصل، وهذا (الأصل) مرتبط ذهنياً بفكرة التميز ونقاء العرق والدم، ومن ثم رقي النسل كذوي أصول. ومن الملاحظ أن هذا يشيع بين الأولاد الذكور مثلما أن تسمية الحفيد باسم الجد تخص الولد الأول، وكأنما لتؤكد أن الأول ما هو بأول وإنما هو ثان، مثلما كان الفارابي معلماً ثانياً كحفيد لجد ما بلغ شأوه لأن النسق لا يسمح للثاني أن يصل إلى منزلة الأول.

وكنتيجة لهذا التصور فإن التربية الثقافية النسقية تعزز من فكرة (الحفظ)، من حيث إن ما لدى الأوائل أرقى من كل ما يمكن أن يفعله اللاحقون، وهذا المعنى لا يتحقق تطبيقه إلا إذا أخذنا أنفسنا بجمع وتدوين وحفظ كل حكم الأوائل، وهذا هو الفعل الأبرز لمشروع التدوين الثقافي في عصر ازدهارنا الأول، حتى إن الجاحظ لم يجد بدّاً من أن ينسب مؤلفاته في أول أمره إلى أسماء من الأوائل لكي يسوق مؤلفاته تحت غطاء الأوائل الأماجد.

وبذا صارت ملكة (الحفظ) هي الملكة الأهم تربوياً بما أنها الآلة التي تحقق للنسق الاستمرار والتعزز، ولقد رأينا شكوى أبي حيان التوحيدي من ضياع بلاغة التأويل، لأنها تعتمد على التدبر والاستنباط، وهذا لا يمشي مع دواعي النسق وشروط ديمومته، ولذا ظلت ملكة الحفظ هي المطلب التربوي، وتمت شعرنة العلوم ووضع النحو والمنطق في قوالب شعرية لكي تتحول إلى محفوظات، ويظل الشعر هو الفن الأشرف للحفظ وللتمثل وللتنمذج على غراره وعلى معطاه الأخلاقي والثقافي، وعلى نمطه الطبقي، ويبقى الأب الشعري هو المعلم الأول وهو من يعتلي رأس الهرم النسقي الطبقي.

3 ـ 3 اللفظ الأب

هناك مقولات تحمل دلالات نسقية قال بها بعض أسلافنا تربط بين (اللفظ) من جهة والأوائل من جهة ثانية، والذكورة من جهة ثالثة، والمعنى حينئذ سيكون قيمة أنثوية وثانوياً، ولذا سيترك للآخِرين، بينما (اللفظ) هو الأشرف وسينتسب للأوائل، كما نفهم من كلام لابن جني يجعل الألفاظ للأوائل والمعاني للمتأخرين[60]. وسبق لعبد الحميد الكاتب أن قال قولاً يجعل اللفظ ذكراً والمعنى أنثى[61].

وهذه طبقية أولية سيستتبعها تصنيفات طبقية أخرى إذ بعد أن

---

(60) العمدة 2/ 236 نقلا عن وليد قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم 50 دار العلوم، الرياض 1980.
(61) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 7.

يفضل اللفظ على المعنى فإن الخطاب الثقافي سيجري تفريغه من وظيفته العقلية، وسيعتمد الخطاب على البلاغة اللفظية التي هي قيمة شعرية، وسيتفوق هذا على غيره من الخطابات لأنه مرتبط شرفياً بالأوائل وبالشعر وبالفحولة، وهذه هي مقومات الشرف الرفيع.

لذا نرى الجاحظ يشيد بالبديهة في مقابل التدبر، ويرى أن للعرب فضلاً على غيرهم لأنهم أهل بديهة وغيرهم أهل مطاولة للمعاني، يقول هذا في سبيل دفاعه ضد الشعوبية[62]. والجاحظ لا بد أن يقول هذا لأن الشرط النسقي الذي يفضل اللفظ على المعنى يستلزم الإعلاء من البديهة، لأن المعنى يحتاج إلى التفكر والتدبر، بينما اللفظ مقوم بديهي. ومن قبل الجاحظ وصف المدونون شعراء الحكمة بعبيد الشعر لأنهم يمضون أوقاتاً في التأمل والتفكر والتنقيح، وهذا يقلل من فحولة القصيدة ويحيلها إلى التأنيث والدونية، ويجعل فاعلها عبداً وليس سيداً فحلا.

إن تفضيل اللفظ ومن ثم البديهة مرتبط بالأصل التكويني للشعر من حيث هو شفاهي والشاعر رحال لا يقر في مكان ولا أرض. والشعر ولاشك كائن بدوي، وهذا يقتضي الركون إلى السريع والإيقاعي مما هي صفات البديهة واللفظ، وانتقل النسق الشعري هذا إلى الخطابة وصبغها بالصبغة نفسها، البديهة واللفظ، ثم أصيبت الكتابة بالعدوى النسقية، فاحتل اللفظ مكانه الثقافي الأعلى وصار نموذجاً تربوياً له حضوره الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أيضاً، وكم ذا نرى الترهل اللغوي اللفظي تماماً مثلما

---

(62) البيان والتبيين 3/ 404.

نرى الإسراف الاستهلاكي والعاطفي في مناحي سلوكنا كلها مما هو ناتج نسقي لشعرنة النموذج الثقافي، وتغليب اللفظ بأبعاده الفحولية والبدائهية، ولم يعد سؤال المعنى سؤالاً مهماً طالما أن اللفظ يسد الأفق وبه وبالبديهة نتميز، ولتحترق كتب التوحيدي على وقع غياب بلاغة التأويل.

3 ـ 4 هناك منظومة من الطبقيات الثقافية كلها تقتفي أثر الهرم الطبقي الشعري، فالألفاظ طبقات، كما يقرر الجاحظ[63]، ومثله فعل ابن عربي، كما ذكرنا أعلاه. كما أن المعاني طبقات، وفيها وفي الألفاظ الشريف والأصيل والأقل،كما أن الرواة طبقات[64]، بل إن الشحاذة طبقات أيضا، وكانوا لا يأخذون الأعطيات إلا من أهل الوجاهة[65].

ولذا فإن الشاعر الفحل يبذل الجهد كله في حماية السمو الطبقي للفئة الفاضلة، وبذا يقول الفرزدق: " وشر الشعر ما قال العبيد"[66]، مثلما استكثر على الشعراء الصغار قول أبيات هي أليق بالكبار فكان يأخذ الأبيات التي تعجبه منهم بحد السيف، ويقول أنا أحق بها منكم، ولقد فعلها مرارا[67]، أو ليس هو الفحل الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره، والذي الباطل يكون عنده حقاً..؟! وكذا فعل حفيد الفحول أدونيس الذي روى معدو معجم

---

(63) السابق 1/ 144.
(64) السابق 138 وانظر الموازنة 1/ 402.
(65) العمدة 1/ 84.
(66) السابق 74.
(67) الأغاني 8/ 188.

البابطين للشعراء أن المعجم خلا من اسم أدونيس لأنه اشترط أن يختار هو الأسماء التي تصحبه في المعجم، وما لم يتحقق ذلك فإنه يرفض المشاركة فيه، وكيف له أن يرضى بما لم يرض به جده المتنبي الذي ما كان يرى الآخرين سوى زعنفة وحفنة من المتشاعرين، كما هي شروط النسق الذي يقوم على إنكار الآخر في سبيل تعزيز الذات.

وفي داخل مملكة الشعر نجد طبقيات ليس بين الشعراء فحسب، وإنما أيضاً بين فن شعري وآخر، ففن الرثاء مثلاً يجري تحقيره فهو أصغر الشعر لأنه لا يُعمل لرغبة ولا لرهبة(68)، وجرى وصف ذي الرمة بأنه ربع شاعر لأنه لا يمدح ولا يهجو ولا يفتخر، وهذه هي أركان الشعر حسب التميز الطبقي(69).

ومما تقتضيه الدواعي النسقية أن يجري احتكار حقوق التفسير على السادة الآباء، وهذا ما نجد الثقافة تمنحه للشعراء، فالفرزدق يعلن أن عليه القول وعلى الآخرين الاحتجاج به، وشتم أحد اللغويين عندما خطأه، ووصفه بأنه أحقر من أن يهجى لأنه (مولى مواليا)(70) والبحتري يرى أن الناس بقر وما عليه أن يفهم البقر(71)، وكعب بن زهير يقول: أنا أبصر بشعري منكم(72). وينتهي الأمر ثقافياً بالمقولة السائدة في أن (المعنى في بطن

---

(68) العمدة 1/ 123.
(69) المرزباني الموشح 227 وابن قتيبة: الشعر والشعراء 29.
(70) الشعر والشعراء 25.
(71) البحتري: الديوان 3/ 200.
(72) الأبشيهي: المستطرف 1/ 150.

الشاعر)، وهي المقولة النسقية التي تتكرر بصيغ مختلفة عن وجود طبقة من العارفين والمحتكرين لحق المعرفة دون سواهم من البشر الذين لا يرتقون إلى سلم الهرم الطبقي المحصن بالثقافة النسقية.

3 ـ 5 الصنم البلاغي

عبر هذه العمليات التي ظلت تتوالد وتتراكم غير مراقبة ولا منقودة، جرى تخليق نوع من الأصنام البلاغية ذات السلوك النسقي المترسخ، من حيث تضخم الأنا الذي هو مخترع شعري، ومن حيث منح الثقافة للذات الشعرية مزايا وصفات متعالية، وتنزيهها من النقد، وتبرئتها من العيوب، مما يجعلها صنماً بلاغياً تصنعه الثقافة بيدها لتظل تخضع له وتذل بين يدي مصنوعها النسقي، وهذا أسهم إسهاماً فعّالا في خلق وتصنيع شخصية (الطاغية) وقدم نموذجاً ذهنياً ثقافياً عن الصفات اللازمة لنشوء الطاغي، وصار بمثابة التبرير الأخلاقي لأي سلوك أناني متجبر ومتعالٍ، لا يقيم اعتباراً للآخر، ووسيلته مع الخصم هي السحق والإلغاء. هذه سمات هي في الأصل شعرية، كنا ننظر إليها بمنظار المتعة الجمالية، وكأن لاشيء فيها غير ذلك، غير أن ما فيها أفدح بكثير من مجرد الجمالية. ولسوف أترك تفصيل القول في هذه المسألة إلى نهاية الفصل الرابع في مبحث (صناعة الطاغية).

الفصل الرابع

تزييف الخطاب /صناعة الطاغية



1 ـ 1 حدث تطور ثقافي خطير في أواخر العصر الجاهلي تغير معه النسق الثقافي العربي منذ ذلك الوقت إلى اليوم، وتحولت النحن إلى الأنا، مثلما تحولت القيم من بعدها الإنساني إلى بعد ذاتي نفعي أناني، وتحول الخطاب الثقافي إلى خطاب كاذب ومنافق، وهو أخطر تحول حدث في الثقافة العربية وأثر تأثيراً سلبياً. ذلك هو ظهور شاعر المديح، وثقافة المدائح، وشخصية المثقف المداح، وفي مقابلها شخصية الممدوح، مع لعب الثقافة لهذه الأدوار جميعها عبر شخوص يمثلون اللعبة ويحققون نسقيتها. وتمخض عن ذلك أنماط من القيم ومن السلوكيات الفردية والنسقية الثقافية.

لقد ظهر ذلك في أواخر العصر الجاهلي مع نشوء ممالك عربية يرأسها حاكم مدني أو شبه مدني، كبديل عن شيخ العشيرة، حيث ظهرت المدينة الشمالية مع المناذرة والغساسنة، وظهر معها تقليد ثقافي تخلق فيه شخص الممدوح وشخص المداح، وبينهما صفقة متبادلة فهذا يمدح وهذا يمنح، هذا يبيع وذاك يشتري. وجرى تسليع البلاغة والخيال. والملاحظ أن هذا تلازم مع ظهور الممالك الشمالية، ولم يحدث في الممالك الوسطى ولا الجنوبية،

كمملكة هوذة بن علي ذي التاج في اليمامة، وممالك اليمن، وهي كلها لم تكن مسرحاً لمثل هذا التغير الثقافي الخطير، مما يعني أننا أمام عنصر دخيل تسرب كمزيج للتأثر العربي بالطقس الإمبراطوري الفارسي والرومي حيث شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومنزلته المتفردة، وهي صفات سعى المناذرة والغساسنة إلى اكتسابها لا عن طريق الجيوش، بل عن طريق المدائح الشعرية في مقابل بذل المال على المداحين. لقد ظهر نوع جديد من الحاكم غير العشائري، وإن كانت ممالك الوسط والجنوب قد ظلت محافظة على النمط القبلي في مفهوم الزعيم الذي هو من العشيرة وعلى غرارها النموذجي في علاقاته مع أفراد مملكته، الذين ليسوا رعايا بمقدار ما هم جماعته وناسه، بينما اتخذت الممالك الشمالية نموذج الحاكم الإمبراطور، وسعت إلى تمثل صفات الرجل الكامل و كان الشاعر هو الصانع الذي تصدى لإنتاج السلعة الجديدة لتحقيق صورة الآمر المطلق، كما نجدها في الشعر المدائحي الأول وما تمخض عنه من صفات نسقية، وهي صفات صنعت الإمبراطور المجازي كمنحوت بلاغي مشعرن. هذا تحول ثقافي له آثاره العميقة في ثقافتنا، وحدوثه في أواخر العصر الجاهلي جعله هو النموذج المحتذى حينما صارت العودة إلى القيم الثقافية الجاهلية مع مطلع العصر الأموي، وهي العودة التي رسخت الأعراف الأدبية الجاهلية، وأدت إلى تحولها إلى أنساق ثقافية راسخة ومتجذرة وتخلق عنها أنماط سلوكية وأعراف ثقافية. ثم إن عصر التدوين حينما جاء فإنه راح يدون هذا الخطاب ومن ثم غرسه في الذاكرة الثقافية للأمة، من حيث

إن الشعر هو ديواننا وسجل وجودنا الثقافي. وإن كنا قد وقفنا في الفصل الثالث على الحدث الثقافي الأول الذي تمخض عن (اختراع الفحل) وظهور الذات المستبدة، فإننا هنا سنعرض للتحول القيمي الخطير الذي أحدثه ظهور ثقافة المديح، تلك التي لم تكن مجرد فن شعري، كما تعودنا أن نقول ونبرر. إنها حادثة ثقافية بالغة الخطورة في التكوين النسقي الثقافي للذات العربية، كما سنحاول أن نوضح في هذا الفصل.

1 ـ 2 تحول القيم

هناك قيمتان مركزيتان في النظام القبلي، هما الكرم والشجاعة. والكرم قيمة سلمية، بينما الشجاعة قيمة حربية، وحولهما يحتكم التصور القبلي للحياة والإنسان، فالأنبل هو الأكرم وهو الأشجع. ولا تقوم الحياة القبلية إلا بهاتين القيمتين، ولم يكن البدوي كريماً لأنه يريد المديح أو يتقي الذم، لقد كان الكرم ـ وما يزال لدى البدو ـ قيمة وجودية أشبه ما تكون بالحفاظ على النوع، فأنت تكرم ضيفك لأن عدم استضافته يعني الموت ونهاية حياته في الصحراء المهلكة، وهذا مصير ستواجهه أنت أيضاً فيما لو انقطعت عادة الضيافة الصحراوية. والبدوي كائن مترحل بالضرورة ولذا فإنه يظل محتاجاً لمن يقبل بضيافته، ومن ثم فإن المحافظة على فكرة الضيافة هي ادخار معنوي قيمي يدرأ عن الذات غوائل الجوع والضياع اللذين سيكونان المصير المحتوم فيما لو اختفت قيمة الكرم والضيافة من الثقافة الصحراوية، لهذا يجري تثبيت هذه القيمة والالتزام بها كأساس مرجعي للوجود. ولهذا فهي ليست قيمة للتباهي وليست علامة على الغنى

والأريحية، ويدل على ذلك أن النساء البدويات يلتزمن بقانون الضيافة وإكرام الضيف، في حالة غياب الرجل، ولا يتوانين في ذلك، بل هو من أهم ما يلتزمن به. وهذا على نقيض ما نراه شعرياً من ظهور المرأة اللوامة التي تلوم زوجها على إهدار المال وعلى كرمه الزائد في رأي المرأة النصوصية. وهذا أمر يبين الاختلاف بين الكرم كقيمة قبلية إنسانية ذات معنى وجودي، وبين الكرم كقيمة شعرية متحولة، جرى تحويلها وتزييفها لمصلحة السوق الثقافية التي سنحاول كشف أنساقها. ولقد حظي موضوع الكرم باهتمام كثير من الدارسين المحدثين[1] مثلما اهتم به الأوائل غير أن ما لم يجر التنبه إليه هو التحول الخطر الذي صاحب ظهور ثقافة المديح.

وبما إن الكرم والشجاعة قيمتان جوهريتان في البقاء الإنساني البدوي، فإن إطراء هاتين القيمتين وامتداح أصحابهما هو إطراء صادق وحقيقي، ولا يمدح البدوي في شعر أوفي قول إلا من هو

---

(1) من الدراسات الحديثة عن الكرم، محمد السديس: إيواء المستجير، مجلة الدارة، ص ص 71 - 101 ع. 2 س. 16 أغسطس 1990. الرياض، ومرزوق بن صنيتان بن تنباك: الضيافة وآدابها، دار المعارف بمصر 1993 وهما دراستان وصفيتان منهجيتان. وانظر أيضاً صالح معيض الغامدي: الكرم المستحيل، مجلة الدارة ص ص 83 - 104 ع4 س 20 ديسمبر 1995 وهي قراءة تحليلية لقصيدة الحطيئة فيها إضاءات عن الكرم وتقاليده، ومثله / سعيد السريحي: حجاب العادة، الكرم من التجربة إلى الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996 وهي دراسة تأويلية عن الكرم في النصوص وفي المقولات. وانظر مقالتنا: نص الكرم بوصفه نصاً ذكورياً ص 96، ضمن كتابنا ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.

فعلا ذو شجاعة وذو فضل، هكذا كان مديح زهير بن أبي سلمى لهرم ابن سنان،حيث كان يمدح قيم السلام والوفاق التي يرمز لها هرم الذي حقن دماء القبائل المتحاربة وفداها بماله مما استحق عليه الثناء الذي هو ثناء على القيمة وليس استجداء للعطاء. وهكذا هي حال الثقافة البدوية الصحراوية إلى عهدها الحديث المشهود عليه من قريب، مما يعني صحة القياس بما إنه تقليد قبلي متأصل.

والشاعر البدوي شاعر جماعة، ولذا فإن الذات الشعرية هي الذات القبلية (النحن القبلية) ومثال دريد بن الصمة مثال نموذجي دالّ، ينص على اندماج الفرد بالجماعة اندماجاً كاملاً، وهو وإن رأى أن قومه على خطأ فإنه يظل معهم ولا ينشق عليهم، وهو من غزية إن رشدت رشد معها وإن ظلت ظل. وهذه قيمة في السلوك الجمعي الواعي، إذ إن دريد بن الصمة،كما هو واضح من قصيدته[2]،كان يعي شروط العلاقة الجمعية، ولم يحجب رأيه عن جماعته، غير أنهم لم يقبلوا برأيه،مع أنه زعيمهم وحكيمهم، ولم تأخذه عزة الذات إلى العناد فما كان منه إلا أن انصاع لرأي الغالبية، وهذا موقف ديموقراطي يغلّب رأي الرعية وخيار الجماعة على رأي الفرد ورأي الزعامة.

هذه قيم إنسانية ذات علاقة فعلية بالشرط الثقافي للقبيلة، فالكرم والشجاعة، والنحن القبلية، كلها تجتمع لتشكل النظام الاجتماعي والوجودي للقبيلة، وجاء الإسلام كدين ذي نظام

---

(2) عن قصيدة دريد بن الصمة، انظر: موسوعة الشعر العربي 1/ 579 أشرف عليها مطاع صفدي وايليا حاوي، شركة خياط، بيروت 1974.

أخلاقي، يعزز القيمة الإنسانية لنظام الجماعة التي تتسع للاختلافات، لكنه اختلاف في ائتلاف، وفي وحدة اجتماعية تتنوع وتتعدد من داخل الجماعة، ولا يؤدي هذا إلى خروج أو نفي، غير أن ما تمخض عنه النسق الثقافي شيء غير ذلك كله، فلماذا وكيف...؟

1 ـ 3 إن ظهور الممدوح، جاء عبر ظهور ملك، وهو غساني أو مناذري اعتلى كرسي الحكم، واكتسب وجاهة خاصة إذ لم يعد شيخ قبيلة، غير أنه ما زال يؤمن بالقيم القبلية، كالشجاعة والكرم، وهو محتاج للاتصاف بهما كتبرير للزعامة، غير أن هذه صفات توجد لدى غيره من فرسان العرب وشيوخها، ومن هنا لا بد من تمييزه عن هؤلاء لكي يكتسب أحقية لا يشاركه فيها الآخرون، وهو مستعد لشراء هذه الصفات ودفع المال من أجلها، وجاء الشاعر، وهو هنا النابغة والأعشى، كما تنص المدونات[3]، ولم ير الشاعر بأساً من تلبية حاجة السوق، كشأن التاجر الانتهازي الذي ينتهز الفرص الاستثمارية الطارئة. وكان هذان الشاعران هما الأذكى تجارياً من بين زملاء المهنة، ولم يقلقا من ردود الفعل الثقافية في ذلك الوقت التي راحت تزدري الشعر وتفضل عليه الخطابة بعد أن صار الشعر وسيلة للتكسب[4].

ابتدأ التغير الثقافي بشاعرين جريئين لم يكترثا بالأعراف الثقافية، وكان المكسب المالي عندهما أبلغ من العرف، وإن كان

---

(3) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 1/ 65 67 والعمدة 1/ 80.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين 1/ 241.

النقد والاستهجان قد توجه إلى الشعراء الذين حولوا الشعر إلى الأغراض النفعية، إلا أن الممدوحين ظلوا في أمان من النقد أو اللوم، مما ضمن باب العطاء ووفر الزبون المشتري، ثم ازدادت أعداد الراغبين من الشعراء، وجرت السنن الشعرية على منظومة ثقافية من بضع صفات يصبها الشاعر في قالب بلاغي محكم وجرى اختراع فن المديح، ليكون أهم الأسباب الشعرية، وصار الشعر لا ينبعث في الخيال إلا عبر أسباب الرغبة أو الرهبة.

اخترعت الثقافة (الرغبة) و (الرهبة) ليكونا أساساً إبداعياً، فهما سبب للإبداع أولاً وهما سبب للتميز الإبداعي ثانياً، والشاعر الذي لا يلتزم بشرطي الرغبة والرهبة لا يكون فحلاً وسيظل ناقصاً، مثلما صار لذي الرمة الذي وصفوه بأنه (ربع شاعر)[5] ومثلما وصفوا شعر الرثاء بأنه أصغر الشعر لأنه لا يقال لرغبة ولا لرهبة[6].

هذه الثقافة التي ابتدأت ناقدة للشعر المدائحي انتهت لتجعل (الرغبة) أساساً إبداعياً وقانونا فحولياً، وجرى تدوين الرغبة مع الرهبة ليكونا الجملة الثقافية التي تصنع النسق الثقافي المحرك للخطاب والمتحكم بالذات الثقافية. وجرى نسيان الاعتراض الأول المضاد لشعر المديح.

وتحكم قانون (الرغبة والرهبة) ليكون المبدأ الثقافي الفاعل نسقياً حتى حظي بالقبول العام وكانت اعتذاريات النابغة من

---

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 29 والمرزباني: الموشح 227.
(6) العمدة 1/ 123.

النعمان من أهم النصوص النسقية التي تربى عليها الذوق الثقافي العام في العلاقات بين المادح والممدوح، وصارت نموذجاً للسلوك ولنظام العلاقة ونظام الخطاب المبني على الرغبة والرهبة، ولعب الشعراء على مر العصور هذه اللعبة بإتقان عجيب وبالتزام تام، وتسرب ذلك إلى سائر الخطابات حتى العقلاني منها، وإلى سائر ممثلي الثقافة من غير الشعراء، مما يعني تجذر النسق وتغلغله في الضمير الثقافي.

1 ـ 4 مع ظهور شخصية الممدوح ظهرت منظومة الصفات الشعرية، ونقصد بذلك أن الصفات لم تعد واقعية وحقيقية، إنها، فحسب، صفات يستلزم الغرض الشعري قولها مذ كان الهدف استدرار العطاء. ولو نظرنا إلى مثال حاتم الطائي الذي اتخذته الثقافة رمزاً للعطاء بلا حساب، وهو مثال يلعب دوراً مزدوجاً، فهو شاعر وكريم، أي أنه يمثل الممدوح والمادح. إنه يبذل ويثني على البذل، وفي شعره ظهرت القيم النسقية في علاقة السمعة بالعطاء وفي توظيف اللغة لمصلحة المجد الفردي، وبدأ معه الصراع بين المرأة والرجل، حيث الزوجة اللوامة التي تلوم زوجها على تبذيره، بينما يرد الرجل عليها مؤكداً أن المال غادٍ ورائح ويبقى من المال الأحاديث والذكر[7].

هنا حدث التغيير القيمي لفعل الكرم، حيث بدأ المعنى يتشكل في أن الكرم من أفعال الرجل تحديداً، وأن الرجل يفعله لغاية ذاتية ترتبط به شخصياً، ومن ثم جرى اختراع الشخص

---

(7) عن قصيدة حاتم انظر ديوانه، دار صادر بيروت 1953 وحماسة أبي تمام 2/ 459.

الكريم، وهو كائن شعري ـ أولاً ـ من حيث إنه شخصية شعرية، ومن حيث إنه فرد معين باسمه وصفته، وهو ـ ثانياً ـ ذات فحولية لا يعبأ بالحال العائلية الخاصة التي تمثلها المرأة / الزوجة، من حيث إن المرأة معنية بالشأن الإنساني الحياتي لها ولأولادها وتخشى من تبذير الرجل على مصيرها ومصير أولادها، بينما الرجل يظهر غير معني بهذه الحال الإنسانية، ولم يعد الرجل النصوصي يهمه الشأن الإنساني، وهو مستعد لأن يذبح أحد أبنائه ليقدمه قرى لضيفه، كل ذلك خشية الذم من ضيف يظن لنا مالاً فيوسعنا ذما ـ كما ورد في قصيدة الحطيئة ـ.

تحولت قيمة الكرم من بعدها الأخلاقي والإنساني إلى بعد شعري، وتعددت هنا معاني الكرم فهو:

1 ـ قيمة دينية وأخلاقية وجزء من المروءة والتكامل الاجتماعي. وهذا هو المعنى الأصل للكرم، وفي ذلك جاء الحديث الشريف الذي ورد في معناه من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه. وكان الخلق العربي / البدوي يقوم على ذلك كأحد قيم القبيلة وضرورات الوجود الإنساني في الحياة الصحراوية، وهو أيضاً أحد أهم صفات الخلق البشري الفردي والقومي، للرجال وللنساء معاً وبلا تفريق. ولم يجر استبعاد المرأة من قيم الكرم إلا بعد أن استفحلت صفات الكرم والشجاعة، وجاء القول إن المرأة يحمد فيها البخل والجبن، حسب المقولة النسقية الفحولية.

2 ـ جاء التغير مصاحباً للتغير النسقي في الشعر الذي اتخذ من المديح مادة جوهرية في الفحولة الشعرية، وكان الهجاء رديفاً

أزلياً للمديح، يسنده ويؤازره ولا يتحقق فعل المديح إلا بمصاحبة الهجاء له، والعطاء يتم رغبة في الثناء ورهبة من الذم، وهذه قاعدة (الرغبة والرهبة) تشمل الممدوح مثلما تحرك الشاعر. ومن هنا تحول الكرم من قيمته الإنسانية الأخلاقية إلى قيمة فردية نفعية تخضع لشروط الرغبة والرهبة، ودخل الحس الإرهابي في الخطاب الثقافي، وهو إرهاب مبني على الابتزاز من جهة، وعلى التبادل التجاري من جهة أخرى. وهذا أفضى إلى ظهور شخصية المثقف الشحاذ، وظهور بلاغة الشحاذة التي ابتدأت بالشعر وامتدت إلى النثر، كما هو فن المقامات الذي هو تدريب نسقي على فنون بلاغة الاستجداء. وكما أن الثقافة صارت ثقافة شحاذة حسب النسق الشعري، فإنها أيضاً اتسمت بسمة الروح الإرهابية في القمع والتخويف، فالشاعر صار ذاتا متفردة من جهة ولم يعد متسامحاً مع الآخرين واتخذ أسلوباً عنيفاً في فرض ذاته ورأيه وفي تخويف خصومه وردعهم، ولقد بلغ هذا كل مبلغ في تركيز خطاب الرغبة والرهبة في ذاكرة الثقافة، كما سنوضح في آخر هذا الفصل.

1 ـ 5 تحول المنظومة الأخلاقية العربية

إن التحول في مدلول قيمة الكرم لم يكن تحولاً في مفردة أخلاقية،بل إنه تحول في منظومة القيم العربية كلها، ذاك لأن الكرم قيمة مركزية يعتمد عليها النظام الأخلاقي العربي، وتتمركز حولها المنظومة الأخلاقية العربية، ولذا فإن أي تغيير يحدث في مفهوم الكرم سوف يمس النظام الذهني والنظام المسلكي للذات العربية. فالكرم هو لب العلاقة بين الذات والآخر، وهو ضابط

السلوك بين الإنسان والإنسان، في الموقف من الغريب والمحتاج والضعيف، وفي السماحة والأريحية النفسية وقبول الآخر، وفي حس الأمان والتأمين والتواصل الإنساني غير النفعي. وإذا ما جرى تغيير في مدلول الكرم كفعل وكتصور فإن هذا التغير سيؤثر سلباً على كل ما يتعلق بعلاقة الذات مع الآخر، وعلى المعنى الإنساني في العلاقات البشرية، وهذا ما حدث فعلاً، مذ حل البديل الشعري بنسق الرغبة والرهبة، وصار الكرم الفحولي الشعري كقيمة سالبة، يتولد عنها كائن ثقافي غير إنساني وغير تسامحي، مصطبغ بالصبغة النسقية، ومؤهل لأن يصبغ الخطاب الثقافي كله بهذه الصبغة، وهذا ما حدث فعلاً. وتغيرت علاقة الفرد بالفرد لتخضع لقانون الرغبة والرهبة، تبعاً للنسق الثقافي الذي سنته ثقافة المدائح. واختفى الحس النقدي مذ جرى تسويق الكذب، بوصف الكذب شرطاً جوهرياً للمديح يقبله الممدوح، ولا يخجل منه المادح، وتواطأت المؤسسة الأدبية مع اللعبة وجرى تبرير القول الشعري من حيث هو فن لا يقاس بمقاييس الصدق والواقع، مما جعل الخطاب اللغوي بعامة يتأثر بهذا التصور مذ كان الشعر هو الفن الأول عربياً وهو ديوان العرب. وبما إنه كذلك فقد أدى دوراً مزدوجاً حيث توسل بجمالياته لتمرير قبحياته، وتشعرنت الثقافة وصارت صوراً شعرية تحمل كل عيوب الشعر، وجرى فعلاً تجريد اللغة من دورها في الفعل والعمل، وكأن قد صارت لغة غير فاعلة ولا تدفع للعمل، لغة غير وظيفية وغير فعلية، بعد أن تشبعت بالشعرية المفرطة والبلاغية غير العملية وغير الملتزمة بشرط المعقولية والواقع مذ كان الشعر غير معني بهما. وصارت

السمة اللغوية النسقية هي سمة التجريد المثالي الكاذب، التي هي السمة التي أفضى إليها التغير الشعري في آخر العصر الجاهلي، وتبنتها العودة الأموية إلى النموذج الجاهلي ثم أخذ بها عصر التدوين لتستقر في المضمر النسقي الثقافي.

ومن تبعات سلب الخطاب من طاقته التعبيرية صار قراء الأدب ومستهلكو الثقافة يتمتعون بنصوص منبتة الصلة معهم، فالقراء ليسوا مادحين ولا ممدوحين مما يعني أنهم صاروا خارج الخطاب وليسوا طرفاً فيه، ومع ذلك ظلت المؤسسة الثقافية تزخ هذا الخطاب فينا حتى تعودنا عليه واندمجنا فيه متذوقين له ومصطبغين بصبغته حيث هو النموذج الجمالي والعلامة الثقافية والمتعة الفنية المبسوطة أمامنا. وهذا حول القراءة إلى مسلك شبه آلي، خاصة مع الاعتماد على مهارة الحفظ مما ختم عملياً على أفق التفكر النقدي والحس الإبداعي.

1 ـ 6 حكومة البلاغة

لكي تتم عملية التنسيق،أي تثبيت النسق، لابد من تربية الممدوح وترويضه على الإحساس بأنه محتاج حاجة غريزية للمادح، وأنه عالة على مديحه له، وأن صيته وشرف اسمه وبقاء ذكره يتوقف على مديح المادح، وهذه هي أساليب إحداث الرغبة، وحسب ذلك وبما إن الممدوح هو المحتاج للمادح فإنه لابد أن يدفع وبسخاء ثمناً لهذه السلعة الضرورية، والشاعر في هذا التخطيط يوقع بالممدوح كحال شركات الإعلان في ترويجها للسلع وفي تحسيس المستهلك بالحاجة الماسة التي لا تكتمل شروط حياته إلا بها. والأعطيات لن تكون كرماً وهبة بمقدار ما

هي ثمن مستحق على سلعة معروضة لمن يدفع أكثر.

وفي حماسة أبي تمام نجد أبياتاً غير منسوبة لشاعر محدد، وكأن عدم النسبة تعني أنها قانون ثقافي عام لا يخص شخصاً بعينه، وفيها نقرأ[8]:

كـــريـــم رأى الإقـــتـــار عـــاراً فـــلـــم يـــزل
أخـــا طـــلـــب لـــلـــمـــال حـــتـــى تـــمـــولا
فـــلـــمـــا أفـــاد الـــمـــال عـــاد بـــفـــضـــلـــه
عـــلـــى كـــل مـــن يـــرجـــو جـــداه مـــؤمـــلا

هذه صفات ذات طابع تعميمي تسعى إلى نوع من البرمجة الثقافية لكي يسعى المرء لكسب المال من أجل غرض واحد محدد، وهو أن يكون على حال استعداد دائمة لاستقبال المداحين لكي ينفحهم بالعطايا، وهذا يتكامل مع ما يرويه أبو تمام أيضاً في الحماسة ليزيد الحرثي[9]:

وإذا الـــفـــتـــى لاقـــى الـــحـــمـــام رأيـــتـــه
لـــولا الـــثـــنـــاء كـــأنـــه لـــم يـــولـــد

فالثناء وجمع المال تهيؤاً للعطاء هي أسباب المجد، ومن لا يحظى بثناء الشعراء عليه فكأن لم يولد. هكذا يسوّق الشاعر لبضاعته ويعلن عنها، ولقد أشار البحتري إلى أنه (تاجر سؤدد) وحدد مهنته بأنه (يبيع ثمينات المكارم والحمد)[10]. ومن قبلهم

---

(8) الحماسة 2/ 488.
(9) السابق 487.
(10) ديوانه 2/ 746.

النابغة الذي كان يحدد قيمة الأعطية (الثمن) ومواصفاتها في قوله[11]:

الواهب المائة الأبكار زينها
سعدان توضح في أوبارها اللبد

والأمر لا يقف عند حدود الأعطيات بل يتجاوز إلى ما هو أخطر، حينما يتدخل الشعر في التأثير على سلوكيات الممدوحين، وهناك في هذا الأمر حكاية معبرة وذات دلالة نسقية، يرويها المسعودي في مروج الذهب عن عيسى بن علي الذي ذكر أن أبا جعفر المنصور كان يشاورهم في جميع أمره حتى امتدحه إبراهيم بن هرمة في قصيدة قال فيها[12]:

إذا ما أراد الأمر ناجى ضميره
فناجى ضميراً غير مختلف العقل
ولم يشرك الأدنين في سر أمره
إذا انتقضت بالأصبعين قوى الحبل

تغير المنصور من رجل يستشير في كل أمره إلى رجل مستبد ومطلق، غيره بيت من الشعر، وهو ليس بيتاً مفرداً ومعزولاً، إنه بيت نسقي يحمل دلالة نسقية تتمثل فيها وظيفة الشعر ببعده السلبي من حيث صناعة الفحل المتفرد ذي الصفات الاصطناعية النسقية، وهذا ما أفضى أخيراً إلى صناعة الطاغية، الذي هو إفراز ثقافي للمفعول السلبي لخطاب التفحيل، كما سنرى.

---

(11) ديوانه 16.
(12) مروج الذهب 3/ 301.

وكما سعى الشعراء إلى ترويج نموذجهم المدائحي فإنهم أيضاً وضعوا أنفسهم تحت الطلب، حسب رغبة السوق والمشتري، وهذا الأخطل يستجيب لطلب يزيد بن معاوية في أن يهجو الأنصار مقابل صفقة بينهما[13]. ووقع المتنبي في حبائل سيف الدولة الذي كان يدبر الحيل على المتنبي كي يجعله لا يتوانى في سكب المزيد من المدائح[14].

****

هناك علامة كاشفة تدل على مدى الخراب النسقي الذي أحدثه الشعر في سلوكيات الثقافة، وذلك في حادثة تولي عمر بن عبد العزيز للخلافة، حيث جاء الشعراء إلى ديوان الخلافة مصطفين في صفوف، ومحملين بالمدائح كما هو الطقس الثقافي المبرمج، مديح كاذب متزلف ومال مغدق، غير أن ما رأوه من ذلك الملك الصالح هو العزوف التام عن تلك البضاعة المغشوشة، ولم يخضع للعبة الرغبة والرهبة. وهذا أدى إلى تربية جديدة نتج عنها أن الشاعر جرير بن عطية راح ينشد الخليفة قصيدة عن الفقراء. وهذا هو مسلك عمر بن عبد العزيز الذي كان يعطي الفقراء ويمنع الشعراء[15]. وهكذا فإن السلوك المتبادل بين المادح والممدوح يؤدي إلى تربية الاثنين معاً، وأخلاق الوالي تغير أخلاق الشاعر، كما غير عمر جريراً، مثلما أن أقوال الشاعر تغير

---

(13) الأغاني 13/ 142.

(14) انظر المقدمة السابقة على قصيدة (واحر قلباه) ديوانه 4/ 80.

(15) عن عمر بن عبد العزيز والشعراء انظر: الخليفة عمر بن عبد العزيز، تأليف عبد الحميد المعيني 30 31 34 (نادي أبها الأدبي 1986).

من سلوك الوالي، كما غيرت أبيات ابن هرمة من سلوك أبي جعفر المنصور. والعطاء تدريب على الشحاذة وتعويد على الكذب من حيث إن الكذب يدر المال، والمنع تدريب على قيم العمل والصدق.

إن موقف عمر بن عبد العزيز من المؤسسة الشعرية هو علامة على ما يحمله من تصور طموح يتمثل في رغبته في الإصلاح الإداري والاجتماعي، ورسم علاقة إسلامية إنسانية لرابطة الحاكم مع المحكوم، وحقوق العدالة.

وهذا يعني أن الصلة ما بين الثقافة ونظرية الحكم صلة عضوية، وبمقدار ما يكون السلطان في خانة الممدوح فإن ثقافة المديح هي المتحكمة في نظام الرؤية والمسلك، وتتشعرن المؤسسة. وإذا ما تخلى الحاكم عن صفة الممدوح الشعري فإنه يكون أقرب إلى الإنسانية والعدالة، كما يؤكد مثال عمر بن عبد العزيز.

ولكن...

ماذا جرى لحادثة عمر بن عبد العزيز...؟

هذه الحادثة التي ظلت معزولة وكأنما هي جملة ثقافية معترضة.

إن الطاقة النسقية أقوى من قدرة شخص مفرد، حتى إن جريراً نفسه عاد بعد عمر بن عبد العزيز ليمارس المهنة مرة أخرى كما كان من قبل. ولئن صحت الأخبار في أن عمر بن عبد العزيز قد مات مسموماً فلا شك أنه ضحية النسق الذي تمكن حتى لا يرضى بالاختراق أو التحرش بشروطه، وهناك علاقة عضوية بين

السلطة وثقافة النخب تتضافر لخدمة بعضها بعضاً، وعمر بن عبد العزيز كان نشازا في لعبة السلطة والتحكم ولغة الحاكم الفحل كصورة للشاعر الفحل، ولذا فإن نموذجه السياسي والأخلاقي والثقافي مات مع موته لأن النسق أقوى وأمضى، وهو نسق لن تتخلص منه الثقافة إلا بمجهود نقدي شجاع ومتواصل، وقد آن أوان هذا النقد الثقافي، الذي أرى أن عمر بن عبد العزيز هو أول رواده.

1 ـ 7 إذا ما تمعنا في الموروث الأدبي نكتشف (بحسرة بالغة) أن الثقافة العربية تمنح المنزلة الأعلى لأسوأ أنواع الشعر، من حيث القيمة الإنسانية، فالشعر/الفحل هو شعر المديح والهجاء والفخر، ومن يعجز عن هذه فهو ربع شاعر، كما وصفوا ذا الرمة وقللوا من فحوليته ومن شاعريته، وهناك ما يشير بوضوح إلى أنهم يستصغرون شعر الرثاء(16)، حتى لقد وصفوه بأنه فن نسائي(17)، مثلما أن الغزل والتشبيب ليسا عندهم من أسباب الشعر، وقد قال بذلك ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)(18) الذي ذكر أن التشبيب يأتي فحسب لفتح أبواب القصيد إلى الغرض الأصلي، وأن التشبيب يأتي فحسب من أجل جلب انتباه الممدوح وفتح شهيته للاستماع ومن ثم تحريك أريحيته، والشاعر المجيد هو من سلك هذا المسلك، ولذا وصفوا الخروج من الغزل ب (التخلص) مما يعني أن فن الغزل عبء على الشاعر الفحل، والغرض الحقيقي

---

(16) ابن رشيق: العمدة 1/ 123 والمرزباني: الموشح 227.
(17) غرنباوم 137.
(18) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 15 17.

هو المديح، ويكفي أنهم سموه فعلاً بمسمى (الغرض) مع ما تحمله هذه الكلمة من دلالات نفعية واضحة، واخترعوا عبارة (دع ذا) كقول للانصراف إلى الغرض، وهذا ما يسمونه بحسن التخلص، وإجادته علامة على الفحولة، كما جرى وصف أبي تمام والمتنبي بذلك مذ أجادا التخلص والدخول إلى الغرض المدائحي[19]. والأبلغ هو الأطمع[20]، والطمع من دواعي الشعر، وليس الحب. ولذا حرم ابن قتيبة ذا الرمة من صفة الفحل لأن شعره الجيد في التشبيب دون المديح والهجاء ووصف شعره بأنه أبعار غزلان،[21] وهذا جزاء من لم يتفحل حسب شروط المؤسسة. ولقد قال بروكلمان إن الحب لم يكن باعثاً شعرياً[22]. ولقد سخر المتنبي من افتتاح القصائد بالغزل وأنكر أن تكون الفصاحة في الحب[23]. وكان الفرزدق يتعالى على شعر الرثاء والغزل، حتى إنه لما فقد زوجته الأثيرة عنده اكتفى بترديد بيت في الرثاء قاله خصمه اللدود جرير[24].

هناك إذن ما يقول بوضوح بأن شعر المديح هو أخيراً ديوان العرب، إذا ما صارت الفنون الأخرى في الموقع الأدنى. وهذا معناه التقليل من المعنى الإنساني في الشعر كالغزل والرثاء، مما يجعل المديح هو الفن الأهم ثقافياً ونسقياً، وإذا ما قلنا إن الفخر

---

(19) الجرجاني: الوساطة 48.
(20) الحصري: زهر الآداب 1/ 292.
(21) الشعر والشعراء 29.
(22) بروكلمان 1 / 48.
(23) ديوانه 4/ 69.
(24) هو بيت جرير: لولا الحياء لهاجني استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار.

ليس سوى مديح للذات والهجاء ليس إلا تعزيزاً للأنا ضد الآخر، وهما معاً يصبان في مصب المديح من حيث آليات القول وأخلاقياته، فإن هذا يحسم أمر الخطاب الثقافي حسب المقولة المتواترة، والمعتمدة نظرياً وتطبيقياً من أن القول يقال رغبة أو رهبة، وهذا هو قانون التفكير والإبداع بمفهومه الفحولي المترسخ.

ولا شك أن التدوين قد رسخ هذا المفهوم وأكده بشكل قاطع، ولقد أشرنا إلى أحكام المدونين في مفهوم الفن الفحولي المنحصر بالمديح والهجاء والفخر. وعملياً نرى مختارات أبي تمام في (الحماسة) وهي ذات دلالة نسقية صارخة. وفيها نلاحظ أن مختاراته من شعر الحماسة والمديح والهجاء يبلغ ضعف ما أورده من شعر النسيب والرثاء، بل إنه يختم المختارات بباب في ذم النساء[25]، وكأنما ينسخ بابه الأول في النسيب. وهذا مؤشر نسقي واضح الدلالة في ترسيخ المبدأ الفحولي في خطاب الرغبة والرهبة وبابهما المديح ووجهاه اللازمان، الهجاء والفخر.

بهذا تتعزز حكومة البلاغة الفحولية بخطاب يحتل المجال الذهني لديوان العرب ويتساند نظرياً وعملياً، حتى لتصير البلاغة رسمياً وثقافياً هي تصوير الباطل في صورة الحق، وإلغاء الحق بتصويره في صورة الباطل، كما هو تعريف ابن المقفع لها[26].

---

(25) انظر الحماسة 1 / 17 ـ 458 458 ـ653 2/ 85ـ247 564 ـ582.

(26) الصناعتين 53.

ـ 2 ـ

2 ـ 1 النسق المضمر

في الأصل كان الهجاء، والهجاء ذو جذر ثقافي عميق يرتبط بالسحر، وبفكرة تدمير الخصم عبر تصويره بصورة بشعة تلعب دوراً سحرياً تؤول إليه حال الخصم حسب وصف الشاعر/الساحر له، ولسوف نقف عند هذه المسألة فيما يأتي من قول غير أننا نشير أولاً إلى ارتباط المديح بالهجاء ارتباطاً عضوياً، ولولا الهجاء ما كان المديح، ولا يستقيم أمر المديح إلا بسند من الهجاء، ولسوف نبين بالتشريح النصوصي أن قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/نسقي. وكل مديح يتضمن ويضمر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون (الرغبة والرهبة)، وهو القانون الذي تنبني عليه ثقافة النموذج المعتمد في الخطاب المهيمن على ضميرنا الثقافي منذ أن تمكنت منا لعبة نسق اللغة المدائحية. ولذا فإن مسعانا لكشف الحال الثقافية وعيوبها يقتضي منا معالجة نصي المديح والهجاء على أنهما نص واحد. ولقد كان نص الفخر يعتمد على مدح الذات وتحقير الآخر في وقت واحد ولا يستقيم الفخر إلا بذلك، كما رأينا في قصيدة عمرو بن كلثوم في الفصل الثالث. وتلك كانت هي النحن القبلية، وحينما حلت الأنا الشعرية محل النحن القبلية وأخذت عنها صفاتها في الذات الفحولية التي لا تتم فحولتها إلا بنفي الخصم وسحقه، ثم دخل فن المديح بوصفه الغرض المركزي شعرياً وثقافياً، معتمداً على مقولة الرغبة، وهي التي لا تتحقق إلا بسلاح الرهبة، وصار

الأطمع هو الأبلغ[27] كما أنه هو الأرهب، حينما حدث هذا بهذا التراتب النصوصي صار النسق المضمر هو الأصل الذهني للخطاب الثقافي، من حيث إن البلاغة ذات هدف مصلحي ذاتي، ليس الصدق ولا المعقول ولا الشأن العام، الإنساني أو حتى القبلي، ليست هذه من همومه، وشاعر القبيلة أصبح شاعر ذاته، ولم يحدث قط أن صار شاعر أمة أو وطن أو جماعة، هذا إذا كان فحلاً كالمتنبي أو أبي تمام، وهما من سنتخذهما مثالين هنا. أما إن كان شاعر محبة ووفاء وإنسانية أو شاعر قضية فهذا من لم تنظر إليه الثقافة على أنه فحل، كما أشرنا في المبحث السابق.

2 ـ 2 أشار بروكلمان ومثله غرنباوم إلى الدراسات التي كشفت عن علاقة فن الهجاء بالسحر[28] فوصفه لعنات سحرية يطلقها الشاعر لتعطيل خصمه، " ومن ثم كان الشاعر، إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زيّاً خاصاً شبيهاً بزي الكاهن، ومن هنا أيضاً تسميته بالشاعر، أي العالم، لا بمعنى أنه كان عالماً بخصائص فن أو صناعة معينة، بل بمعنى أنه كان شاعراً (عالماً) بقوة شعره السحرية، كما أن قصيدته كانت هي القالب المادي لذلك الشعر ـ بروكلمان 1/ 46 "، وهو يصور خصمه بخياله الشعري معتقداً أن ذلك هو ما سيحدث للخصم على وجه التحديد، كما اعتاد أصحاب السحر الرّمزي تصوير رموز يستدعون بها حصول الأحداث التي يرغبون في وقوعها[29]. هذا ما يجعل

---

(27) زهر الآداب 1/ 292.

(28) بروكلمان تاريخ الأدب العربي 1/ 46 و غرنباوم دراسات في الأدب العربي 136.

(29) بروكلمان السابق.

الشاعر أشبه بالعراف منه بالفنان ـ كما لاحظ غرنباوم، ص 137 ـ.

هذا معنى قديم ظل يتحكم في النسق الشعري تولد عنه حس مترسخ بالخوف من الشاعر الذي عداوته بئس المقتنى، حسب مقولة المتنبي[30]، وهو خوف ظلت الثقافة تغذيه وتؤكده، وهنا مرويات كثيرة تشير إلى أشراف وسادة كانوا يعطون الشعراء خوفاً منهم بما أن ألسنتهم مسمومة[31]. و لم يواجههم بشجاعة إلا من تحصن بقوة السلطان العادل مثل عمر بن الخطاب الذي سجن الحطيئة لبذاءته في الهجاء، وعمر بن عبد العزيز الذي لم يتعرض لهم إلا حينما صار صاحب السلطة والمسؤولية الأخلاقية والمدنية، وهذا ما جعل جرير يخرج معلناً بطلان سحره أمام عمر بن عبد العزيز، وقال بيته[32]:

رأيت رقيّ الجن لا تستفزه
وقد كان شيطاني من الجن راقيا

ولم يفت الشعراء أن يوظفوا هذه الخرافة الثقافية ويعتمدوا عليها كقوة في الإرهاب وفي تحقيق معادلة الرغبة والرهبة، وساعدتهم الثقافة في ذلك فابتكرت لهم وادياً (وادي عبقر) وشياطين وجنيات تخص كل واحد منهم[33].

وهذا الأصل السحري لفعل الهجاء لم يتوار عن النسق الثقافي

---

(30) ديوانه 4/ 338.
(31) الأبشيهي: المستطرف 87.
(32) السابق 90.
(33) جمهرة أشعار العرب 18 34.

بل تحول إلى نسق مضمر ينطوي عليه الخطاب الشعري والضمير الثقافي في سطوة الأنا وفي موقفها الناسخ للآخر ولقد صار هذا علامة ثقافية لازمة سنرى آثارها على مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من جناية النسق الشعري مذ هيمن هذا النسق وصبغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز.

2 ـ 3 كان الحطيئة بمثابة الظاهرة الثقافية المكشوفة بوصفه علامة على النسق كما استقر وتأكد منذ ذلك الزمن، وهو الشاعر الذي تمكن من تحويل الخطاب الشعري من خطاب يميل إلى الإنسانية إلى خطاب قاطع الذاتية، ولقد كان الحطيئة حفيداً فعلياً لزهير مذ كان راوية لكعب بن زهير، وهذا كان راوية لأبيه، ولئن ورث الحطيئة شعر المديح عن زهير فإنه لم يفته أن يزاوج بين المدح والهجاء، فازداد بذلك قوة وعزز سلطته بسلاطته، ورسم نموذجاً في خطاب السلطة يمزج بين لعبة الرغبة والرهبة وخطاب الطمع مع خطاب البغضاء، كما حددوا مفعول النص النسقي[34]. وهو خطاب تغلغل في تكوين الشاعر حتى ليراه شيئاً طبيعياً إلى درجة أنه لم يفهم تحذير عمر بن الخطاب له حينما اشترط لإطلاقه من الحبس أن يكف عن الهجاء المقذع، وسأل الحطيئة عمر ما الهجاء المقذع، فأجابه عمر: أن تقول هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف، وتبني شعراً على مدحٍ لقوم وذم لمن يعاديهم[35].

---

(34) العمدة 1/ 122.

(35) العمدة 1/ 170.

وهذا بالضبط هو ما يقوم عليه شعر الحطيئة، ومن غير هذا فلا شعر ولا عطاء ولذا عاد الشاعر إلى طبعه ونسقه بمجرد أن مات الخليفة عمر.

والحطيئة هو مخترع الجملة النسقية، التي تمزج المدح بالهجاء، وذلك في جملته الشهيرة عن الزبرقان بن بدر حيث وصفه ب (الطاعم الكاسي) وهو الوصف الذي يبدو عليه ظاهرياً الثناء أو مجرد الحياد، ويضمر ذماً مقذعاً في أعراف الفحولة الشعرية النسقية، ولذا أدرك الزبرقان ما تتضمنه الجملة من الذم، إذ رآه قد شبهه بالمرأة القارة في بيتها مطعومة مكسية من رجلها مما يعني أن صيغة اسم الفاعل هي دالّ سلبي يعني صيغة المفعول، ولقد أدرك الزبرقان المعنى المغلف للجملة لكونه شاعراً متربياً على ثقافة النسق فليست تخفى عليه، وأكد ذلك حسان بن ثابت بوصفه شاعراً فحلاً، وقال كلمته المشهورة بأن لم يهجه بل سلح عليه، وذلك عندما سأله عمر عن مدلول الجملة[36].

وهي جملة نسقية من حيث مزجها المضمر، و يتمثل فيها الخطاب الشعري للحطيئة الذي ظل يرادف المدح مع الذم، ولا يتردد عن الذم بعد المدح حسب دواعي الاسترزاق، ولقد ابتدأ مادحاً للزبرقان طالباً لعطاياه، حتى جاءه إغراء أكبر فانصرف عنه وهجاه[37]، وهذا هو الديدن الشعري الذي صار قانوناً نسقياً محتذى فجرير والبحتري، على سبيل المثال فقط، كانا يغيران

---

(36) المبرد: الكامل 2/ 532-542.

(37) السابق.

المواقف مع تغير الأحوال ويهجوان من مدحا، كما فعل جرير مع الحجاج حيث هجاه بعد موته، بعد أن أغدق عليه الثناء ونال منه العطايا في حياته[38]، وللبحتري مواقف استخدم قصائده فيها لأكثر من ممدوح مع شيء قليل من التعديل، وهذه كلها أمور لم تعد موضع سؤال أخلاقي، إذ إن سؤال الأخلاق لم يعد قائماً في الخطاب الشعري ولا في الخطاب النقدي، ولنا أن نتصور ما جلبه علينا إلغاء السؤال الأخلاقي وسؤال المعقولية في أهم المكونات الثقافية للإنسان العربي الذي صار ديوانه غير معني بهذه الأسئلة، واكتفى بالجمالية وما فيها من دغدغة للخيال عبر خطاب مجازي مزيف ومشوه، غير عملي ولا إنساني.

2 ـ 4 المتنبي / النسقي

إذا ما قلنا إن نص الهجاء هو النواة النسقية لنص المديح، وأخذنا في الاعتبار الأصل السحري للهجاء، من حيث هو خطاب عدواني ضد الخصم يقوم على رغبة التدمير، فإن الشاعر قد وجد سلطته الثقافية عبر استغلال هذه القوة التأثيرية للخطاب وذلك لفرض الأنا المفردة الطاغية، وسحق الآخر، ولن نجد أكثر من المتنبي تمثيلاً لروح الخطاب النسقي، ولن يكون غريباً للأسف أن يحظى المتنبي بإعجابنا المفرط، مذ كان هو الشاعر الأكثر نسقية، وليس إعجابنا به إلا استجابة نسقية غير واعية منا إذ إننا واقعون تحت تأثير النسق الذي يحرك ذائقتنا ويحدد خياراتنا مثلما تحددت خيارات أبي تمام في الحماسة، ومثلما وجدنا أنفسنا نطرب لشعر

---

(38) انظر ديوان جرير 347.

نزار قباني مع ما فيه من العيوب النسقية، كما سنرى في الفصل السابع.

يقودنا النسق الذي جرى إشباعنا منه ومن ثم جرت برمجتنا عليه حتى صرنا نطرب لما يتوافق مع المواصفات النسقية، والمتنبي أحد من يمثل النسق خير تمثيل، ولقد أشرنا في الفصل الثالث إلى الأنا الفحولية المتضخمة المتفردة الملغية للآخر عند أبي الطيب، ونحن هنا نشير إلى حركة النسق المضمر عنده، وهي الحركة التي تسلب من الخطاب صفات المعقولية والمنطق وتجرد اللغة من قيم الفعل والمسؤولية، وتجعل الذات المتكلمة ذاتا أنانية ومصلحية وظرفية، وتتستر لتمرير هذا بغطاء المجاز البلاغي، مع توظيف البلاغة توظيفاً ذاتياً، ويصحب ذلك إعمال شرط الرغبة والرهبة، أليس المتنبي هو القائل وعداوة الشعراء بئس المقتنى[39] في خطاب تهديدي يمنح الذات الحق المطلق في إلغاء الآخر وتأكيد الذاتية بشكل لا مجال للمحاسبة أو النقد فيه، أو ليس هذا هو ما ينتج الطاغية ويصنعه...؟

وفي حال المتنبي من الواضح أننا أمام شاعر مكتمل النسقية، فهو أقل الشعراء اهتماماً بالإنساني وتحقيراً له، فهو الذي هزأ بالحب والتشبيب: أكل فصيح قال شعراً متيم[40]...! ـ وغير فؤادي للغواني رمية[41] ـ وللخود مني ساعة ثم انثني[42]. وهو

(39) ديوانه 4/ 338.
(40) السابق 4/ 69.
(41) السابق 1/ 318.
(42) السابق 2/ 142.

الشاعر المفرط في ذاتيته وفي أناه الطاغية، وفي تحقيره للآخر.

أما مدائحه فلا شك في نسقيتها من حيث إنها تضمر الذم من تحت الثناء، وإن كان الأمر مكشوفاً في قصائده لكافور، مما تحدث عنه الجميع، وأعلنه هو في عيديته المشهورة، إلا أننا هنا نؤكد أن هذا هو ديدنه في كل مدائحه حتى مع سيف الدولة. ولقد صرح المتنبي بأن المديح الشعري كذب، وأنه مزيج من الحق والباطل، وحسب عبارته: وإن مديح الناس حق وباطل[43]. ولم يتردد أن يهزأ بممدوحه فيقول مثلاً:

تجاوز قدر المدح حتى كأنه
بأحسن ما يثنى عليه يعاب

وهو بيت ساخر يظهر المدح ويضمر الاستهزاء، كما لاحظ ابن جني[44]. ولا يتردد أيضاً بما إنه ممثل النسق في أن يهدد بعد أن مدح، موظفاً بذلك المبدأ النسقي في الرغبة والرهبة، فيقول[45]:

مدحت قوماً وإن عشنا نظمت لهم
قصائداً من إناث الخيل والحصن

تحت العجاج قوافيها مضمرة
إذا تنوشدن لم يدخلن في أذن

وهو هنا يعلن التهديد والوعيد بأن يغدو عليهم بخيول من

---

(43) السابق 1/ 326.
(44) السابق 1/ 319 320.
(45) السابق 4/ 345.

الإناث ومن ذكور الخيل ويسمعهم صوت الحرب مثلما سمعوا قوافي الشعر، وهذا هو التصور النسقي في علاقات الخطاب الفحولي.

وإذا ما جئنا إلى علاقته مع سيف الدولة، وهي الصفحة الأكثر نسقية من بين كل الصفحات، وكم هو غريب أن تظهر هذه الصفحة وكأنما هي الأنقى والأصدق، مما يشعرنا بقدرة النسق على التخفي والتستر تحت أغطية كثيفة من بينها الغطاء المجازي، ولنأخذ واحدة من أهم قصائد المتنبي مع سيف الدولة، وهي قصيدة التتويج النهائي لعلاقة الاثنين مع بعضهما، وهي قصيدة (واحر قلباه) التي بلغت الحرقة فيها مبلغها وتكشفت أوراق الشاعر مثلما تكشفت لوعته.

ولنبدأ مباشرة مع الجملة النسقية التي أراها علامة ثقافية معبرة وهي قوله: "إن كان يجمعنا حب لغرته... فليت أنا بقدر الحب نقتسم[46]"، حيث ترد جملة (حب لغرته) وهي جملة تحمل دلالتين نسقيتين إحداهما ظاهرية تعني محبة الشاعر للممدوح (غرته)، وهذا ظاهر دلالي خداع، ولو تذكرنا الدلالة اللغوية للكلمة، وهي ما تعني: غرة المال، أي الخيل والجِمال والعبيد، بمعنى خيار المال[47]، لو تذكرنا هذا وهو ما يجب أن نستحضره ما دمنا في حضرة خطاب مدائحي من صفته الجوهرية التطلع للعطاء المادي، وليس الشاعر مأخوذاً بالمحبة، التي ظل يزدريها،

---

(46) السابق 4/ 80 ـ 90.

(47) الزمخشري: أساس البلاغة 448.

كما أشرنا، وليست عنده أساساً للإبداع ولا سبباً له، وما جاء إلى بلاط الممدوح إلا طلباً للعطاء، وكلنا نعرف أن شرط المديح هو العطاء وإلا انقلب الأمر إلى هجاء،كما هو القانون النسقي في (الرغبة والرهبة)،كما أن الخطاب المدائحي خطاب قائم على الكذب، وهذا أمر متفق عليه لدى المؤسسة الثقافية بمن في ذلك الممدوح والمادح، وإذن فلا مجال إلى اعتماد الدلالة الظاهرية لكلمة (غرته) ولا بد من استدعاء المعنى النسقي واستخراجه من المضمر، ومن هنا نستطيع قراءة النص حسب أبعاده النسقية، والعنصر الإرسالي في هذه القصيدة يتأتى من عنصر النسق، حسب نظريتنا المبسوطة في الفصل الثاني.

تأتي جملة (حب لغرته) لتعني وتؤكد ارتباط الشاعر بالمال وخيار العطايا التي يأمل أن ينال منها النصيب الأكبر لأنه القائل الأكبر وحسب القاعدة فإن العطاء يجب أن يكون على مقدار بلاغة القول، ولذا ذكر الشاعر-ممدوحه قائلاً: يا أعدل الناس إلا في معاملتي، وكأنما يعترض على عدم تناسب الثمن مع البضاعة، كما هو الشرط النسقي، ويصرح بالطلب فيقول: ما كان أخلقنا منكم بتكرمة، ومن ثم تأتي جملة (حب لغرته) بوصفها ذات دلالة نسقية لتعيد لنا قراءة قصيدة المتنبي قراءة ثقافية تعتمد على موجبات النسق وشروطه، وحسب هذا الأساس ننظر إلى النص.

ومن هذا المدخل نستطيع أن نرى الدلالات النسقية تحتل الخطاب الأدائي لهذا النص، كما هو الطابع المهيمن لهذا الخطاب بعامة، ونرى في هذا النص أربع دلالات نسقية هي:

أ ـ التعريض المتضمن للاستهزاء

ب ـ اعتداد الذات بذاتيتها

ج ـ اعتماد أسلوب التخويف والإرهاب البلاغي

د ـ تحقير الآخر واعتباره دائماً بمثابة خصم لا بد من سحقه

وهذه دلالات نسقية تكونت مع الخطاب المدائحي منذ حل كنموذج إبداعي سيطر على الخيال الثقافي وتغلغل عبر المجاز ليحتل ذاكرة اللغة ويهيمن على الذهنية الذوقية والعقلية لنا، وليس المتنبي إلا أحد ورثة هذا النسق ولكنه وارث مخلص إذ خدم النسق بكل ما أوتي من بيان وبلاغة، وتولى ترسيخه فينا متوسلاً بسلطان المعجزة الإبداعية لأبي الطيب، وبمهارته الطاغية في تمجيد القول بغض النظر عن نسقيته مما أسهم في إصابتنا بالعمى الثقافي، وشغلنا جمال التعبير عن عيوب النسق، وسنقف على مؤشرات ذلك من النص نفسه.

أ ـ لنقرأ هذه الجمل من القصيدة ذاتها:

وتدعي حب سيف الدولة الأمم (ص 80)

أعيذها نظرات منك صادقة

أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره

إذا استوت عنده الأنوار والظلم (83)

ما كان أخلقنا منكم بتكرمة

لو أن أمركم من أمرنا أمم (87)

كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم

ويكره الله ما تأتون والكرم (87)

شر البلاد مكان لا صديق به
وشر ما يكسب الإنسان ما يصم (89)
وشر ما قنصته راحتي قنص
شهب البزاة سواء فيه والرخم (90)

في هذه الجمل المغلفة بالجمال الشعري الخداع يشرع الشاعر في تحقيق الشرط النسقي الأول وهو النظر بازدراء إلى ممدوحه، والممدوح في هذه الجمل ليس موطن محبة صادقة، ومحبة الأمم له مجرد ادعاء مزيف، كما أن الممدوح مصاب بعمى الألوان مذ كان لا يميز بين الشحم والورم، وتتساوى عنده الأنوار والظلم مما يعني أنه لم ينتفع بعينيه ولا عقله وصار لا يميز ولا يتقن الحكم، ويعرض الشاعر بأن الممدوح لم يكرمه، كما هو شرط اللعبة، كما أن الممدوح يبيت نية السوء للشاعر مذ كان مهموماً بالبحث عن عيب يعيب به الشاعر، وهو فعل لا يقبله الله ولا الخلق الكريم، أي أن الممدوح ناقص المروءة والحس الخلقي والديني، ومن ثم فإن بلاد الممدوح هي شر البلاد، وعطاياه هي شر العطايا وهي وصمة وعار، وهذه الأخيرة هي لازمة من لوازم النسق فما أن يغضب الشاعر على شخص حتى يعم الغضب كل الكائنات، ولقد شتم المتنبي مصر وأهلها في موقع آخر لغضبه الشخصي من حاكمها، وهو هنا يصف بلد الممدوح بأنها شر البلاد، مثلما هدد جرير من قبل بقوله النسقي (إذا غضبت عليك بنو تميم ـ رأيت الناس كلهم غضابا) وتهديده المشهور لبني حنيفة بأن يردعوا خصمه الحنفي الذي وصفه بالسفاهة، وإلا فويلهم من الشاعر الذي سيمحق اليمامة حتى يجعلها لا تواري أرنبا. ومن غير

العجب أن نجد هذا المعنى النسقي يظل يتكرر في الخطاب الإعلامي المعاصر، وبمجرد ما يغضب زعيم ما على آخر تتوالى اللعنات على بلد الآخر وقومه وتاريخهم، كل ذلك لغضبة صارت تسمى في ثقافتنا بالغضبة المضرية» وتقال بشيء من الفخر النسقي البالغ، ولا يسلم الخطاب العقلاني من هذه السمة النسقية، بل نرى أمثلة تستعيد النموذج وتتمثل فعلياً بأبيات جرير، كما سنرى في الفصل السابع.

ونعود إلى نصنا النسقي الماثل الذي يستمر في تأكيد نسقيته حيث يختم توصيفه للممدوح جاعلاً إياه صيداً رخيصاً تتساوى فيه شهب البزاة من النسور الكواسر مع طيور الرخم الدنيئة، وهذا ما يجعل القنص دنيئاً، وتلك هي حال المدائحيات النسقية في قياسها النظري وفي تصوراتها المتعالية حتى على من تلجأ إليه، فالشحاذ والمشحوذ منه يندمجان في خطاب استخفافي تبتذل فيه كل القيم السلوكية والجمالية، وإن بدا جمالياً من حيث شكله الخارجي.

ب ـ أما نظرة الذات لذاتها فهي النظرة التي ظل الخطاب الشعري يعززها في كبرياء منقطعة النظير من حيث تواترها وانتظامها وتماسها كخطاب قار ومترسخ. ولننظر في الجمل التالية في النص نفسه:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم (83)
فالخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم (85)
ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي

أنا الثريا وذان الشيب والهرم (88)

وهذه جمل تتساوق مع أخرى مثلها كثيرة تغطي ديوان المتنبي، وتحتل الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة فينا مما يكشف عن مدى خطورة النسق ومدى تغلغله فينا. ويكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية / شعرية متجذرة، منذ أن تحولت النحن القبلية إلى النحن النسقية ثم إلى الأنا الفحولية، كما رأينا في الفصل الثالث، وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى في نسخ متعددة، ويؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء، ولسوف نرى أثر ذلك في صناعة الطاغية سياسياً واجتماعياً، في نهاية هذا الفصل.

ج ـ ولا تتأكد مكانة الذات إلا عبر استخدام سلاح الإرهاب البلاغي، وهذا شرط نسقي جوهري فالذات المتشعرنة لا مجال عندها للتعايش الحر مع أي طرف آخر، وكل آخر هو بالضرورة النسقية خصم وعدو لا بد من حفظه دائماً في حالة خوف مستمرة وتهديده وتوعده دوماً بسحقه أخيراً.

وبهذا المعنى النسقي نقرأ للمتنبي في قصيدته تلك:

وجاهل مده في جهله ضحكي

حتى أتته يد فرّاسة وفم (84)

إذا رأيت نيوب الليث بارزة

فلا تظنن أن الليث مبتسم (84)

ثم يعرج في تلميحات تهديدية خاصة بسيف الدولة متوعداً إياه بأنه سيندم وأنه سيواجه مصيراً مجهولاً فيما لو خسر حماية الشاعر له (ص 89).

د ـ ثم يعرج المتنبي بوصفه شاعراً نسقياً على الموضوع الأثير في النموذج النسقي، ألا وهو تحقير الخصم، فيصف خصومه بأنهم زعنفة لا تُقبل لا في ثقافة العرب ولا في ثقافة العجم، وكأنما هم خارج حساب التاريخ والوجود.

كل هذا في نص واحد، وهو قصيدة (واحر قلباه) للمتنبي، حيث يتجسد النص النسقي بكامل سماته وخصائصه، وليست هذه القصيدة سوى (جملة ثقافية)تتوالد منها الدلالة النسقية، وإذا ما كان هذا هو ما يحدث لدى من نعده أهم شاعر عربي على مدى العصور فهو ما يبين مدى تجذر النسق ومدى تمثيله الثقافي لضميرنا الثقافي المتشعرن والمتلبس بالنسق بكامل عيوبه، وما الجماليات إلا أدوات للمخادعة والمخاتلة الثقافية، حيث يتوسل النسق بالبلاغة للمرور غير مراقب وغبر مرصود وهذه حيلة ثقافية نسقية خطيرة يلزمنا كشفها وتعريتها، كما هو مشروع النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي الذي يسجل عليه عماه عن هذه العيوب النسقية، وبسبب انشغاله بالجمالي وتحمسه له، وحرصه على تبرير الجمالي بدعوى تعاليه على شروط الواقع والمنطق، فقد أسهم النقد الأدبي قديماً وحديثاً في تعزيز النسق وتسويقه. ولقد حرص الشاعر على تحييد المنطق لأسباب نسقية، كما فعل البحتري[48]،

---

(48) ديوانه 1/ 175.

ووقع الناقد في حبائل اللعبة وراح يفعل الفعلة نفسها حتى جعل الشعراء أمراء الكلام يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم بما في ذلك تصوير الباطل في صورة الحق وتصوير الحق في صورة الباطل[49]، وتعزز ذلك حتى انكتب في ضمير الثقافة وصار ديدناً عاماً لكل ذات تملك السلطة بوصف ذلك علامة فحولية.

2 ـ 5 العمى الثقافي (أبو تمام بوصفه شاعراً رجعياً)

لعل من أبرز علامات النسق أن تختلط الأحكام الثقافية ليس لدى المؤسسة الثقافية الرسمية، بل لدى ممثلي التجديد والتحديث، حتى لتأتي تطلعاتهم التجديدية على صورة مشوهة ومحدودة المطمح، مما يعني أن النسق يصل في هيمنته حدا لا يتحكم فيه بالخطاب الرسمي فحسب بل بالخطاب المعارض أيضاً. وهذا ما نجده في حالة أبي تمام الذي صار مثالاً للحداثة ورمزاً من رموزها واتخذه السياب نبراساً له ونموذجاً للقدوة، وشاع ذلك بين الحداثيين من نقاد ومن مبدعين، ولكن أي حداثي هذا...؟!

لقد أشار غرنباوم إلى رجعية أبي تمام وذكر أنه قاد حركة رجعية في الشعر العربي[50]، وهو يهدف هنا إلى ما كان يحدث في لغة الشعر مع مطلع العصر العباسي حيث شرع بشار بن برد في تقريب لغة الشعر إلى لغة الواقع، وتبعه آخرون من مثل أبي نواس والسيد الحميري وأبي العتاهية، غير أن أبا تمام أعاد لغة

---

(49) قول ينسب للخليل بن أحمد، انظر القرطاجني: المنهاج 143.

(50) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي 148.

الشعر إلى نمطها الأول، هذا ما يقوله غرنباوم، وهي ملاحظة سبق أن طرحها القاضي الجرجاني الذي ذكر أن أباتمام " حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل "[51] فقبح شعره كما يقول الجرجاني وصار إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، على أن الجرجاني لا يدخل مدخل المعارضين التقليديين لأبي تمام، بل هو من مؤيديه ومن محبي شعره[52]، ولذا فإن ملاحظته ملاحظة موضوعية، وبما إن قضيته قضية موضوعية فإن همه هو مسألة واقعية اللغة، وكان الجرجاني لهذا أول من جمع بين الإعجاب والنقد، ولم يمنعه إعجابه من أن يواجه رجعية أبي تمام اللغوية بالرفض ويحرض قارئه على ذلك فيقول معقباً على بعض أبيات فيها عودة للقديم المعتق: " إذا سمعت هذا فاسدد مسامعك واستنهض ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدي القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكد القريحة[53] ".

هذا ما يقوله الجرجاني ويتابعه فيه غرنباوم، يقولانه بموضوعية نقدية جادة، فيها يجمع الجرجاني بين الإعجاب والملاحظة النقدية، وفي مقابل ذلك نجد اسم أبي تمام قاراً في الضمير الثقافي على أنه رمز حداثي فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطم عمود الأوائل، وهو رأي يشترك في قوله المحافظون والحداثيون من الآمدي والمرزوقي إلى الصولي في

---

(51) الوساطة 19.
(52) السابق 19.
(53) السابق 41.

القديم والسياب وأدونيس في الحديث[54].

غير أن هؤلاء وأولئك لم يخرجوا عن حدود الشكل الأولي لنظام التعبير اللغوي، وظلوا محصورين بالشرط البلاغي، أي أنهم ظلوا يفكرون من داخل النسق، ولذا احتكموا إلى مفهوم كل واحد منهم للشرط البلاغي ولشرط التعبير المجازي، وهذا لا يمكّن أحداً من كشف الرجعية الحقيقية لأبي تمام، ومعها الرجعية النسقية للمعجبين بتجربته في حال من العمى الثقافي الذي معه لا يبصرون العيوب النسقية للخطاب، مما يجعلهم يكررونها كما حدث مع كثير من الحداثيين الطلائعيين المعاصرين، وهو ما سنخوض فيه في الفصل السابع.

كيف صار الرجعي حداثياً، وكيف لنا أن نقول إن أبا تمام رجعي...؟!

أما شيوع النظرة الحداثية إلى أبي تمام فهو كما قلنا علامة على تمكن النسق فينا حتى ليعمينا عن النظر النقدي الموضوعي الذي ابتدأه القاضي الجرجاني لكنه لم يجد من يطوره إلى مقولة في نقد الخطاب، وحينما تكررت الملاحظة عند غرنباوم فإنه أعاد إنتاجها كملاحظة لغوية لا كنقد للخطاب، وعدم تطور المقولات النقدية من مستواها الجمالي / البلاغي هو ما أدى دائماً إلى مرور النسق من فوق رؤوسنا ومن خلال ضمائرنا وجعلنا نعيد إنتاجه وتمثله دون وعي منا، ظانين أننا نخدم الإبداع والتحديث عبر

(54) من المفيد هنا النظر في كتاب سعيد السريحي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، حيث يتضح تحكم النسق البلاغي في النظر إلى أبي تمام معه أو ضده (النادي الأدبي الثقافي جدة 1983.

الدفاع عن البيان الذي تبدو عليه علامات الجدة، فانخدعنا بالتجديد الشكلي الذي ينطوي على نسق القدامة بكل عيوبها.

أما كيف صار أبو تمام رجعياً فهذا ما سنقف عليه هنا.

ظهر أبو تمام أول ما ظهر وكأنما هو المثقف المنتظر، شاب يحمل رغبة جامحة للتجديد ولمواجهة الأعراف التقليدية، وبدا عليه أنه قد برم من سلطة النسق، فاعترض على مقولة (ما ترك الأول للآخر شيئاً)، وراح يعلن الاعتراض في كلمة ظاهرها مثير هي قوله: (كم ترك الأول للآخر)، وهي كلمة كم ستكون ذات دلالة تغييرية لو صدقت، غير أن الناظر في سياق الكلمة سيجد أن الاعتراض على النسق هو في المزيد من تعزيزه، ولنقرأ النص كما ورد في الديوان[55]:

لا زلتَ من شكري في حلة
لابسها ذو سلب فاخر
يقول من تقرع أسماعه
كم ترك الأول للآخر

وهي قصيدة يمدح فيها أحد الأمراء، وفيها يشير بتباه نسقي إلى أن ما تتضمنه قصيدته من ثناء على الممدوح لم يسبق أن ورد على لسان سابق، وكم ترك الأول للآخر، والآخِر هنا هو أبو تمام تحديداً، وبما إنه يقصد ذاته فإن حركة النسق تكتمل بكل شروطها من حيث إن الذات تتمركز حول ذاتيتها ملغية الآخر، القديم والحديث معاً، وليست هي إذن مقولة تضاد النسق بقدر ما هي

(55) أبو تمام: ديوانه 2/ 161.

أداة تعزز النسق وتصدر عنه، تماماً مثلما حصل مع مشروعه في اختراق النموذج اللغوي للمجاز الشعري الذي انتهى بأن صار عودة رجعية إلى الأصل الأول، كما لاحظ الجرجاني، وهذا هو الشرط النسقي الذي يتمحور حول فكرة الأول / الأصل.

وفي مقولته الأخرى التي صارت قانوناً حداثياً وهي مقولة: لم لا تفهم ما يقال..! كجواب على سؤال: لم لا تقول ما يفهم..؟ وهي نتيجة لحوار مع بعض معارضيه[56] الذين وجدوا منه ضيقاً بسماع الرأي المخالف، ورد عليهم رداً لا يختلف في نسقيته عن مواقف المحافظين منه، ومن هنا فالمعارض والمحافظ يتصرفان معاً حسب شروط النسق، وفي الحالين يكون تعالي الذات ونكرانها للآخر وفرض رأيها هو القانون المحرك للعلاقة بين أطراف الخطاب، وهي العلاقة التي تجعل الذات في موقع الأب الفحل المطلق في رأيه وفي صواب فعله، ويجب استقباله بالتسليم بوجاهة ما يراه. وهذا قانون نسقي جاءت معارضة أبي تمام لتعززه ولتجعله قانونا حداثياً تتوافق الحداثة فيه بسلطوية مماثلة لسلطوية الخطاب المهيمن، وبدل الأب التقليدي نحصل على أب حداثي، وبدل الأول نحصل على آخِر لا يختلف في استبداديته عن سالفه.

لا شك أن أبا تمام يصدر عن النسق، وشعره يضمر هذه النسقية وينطوي عليها. كما أن عقله الواعي عقل نسقي، وفي درسه التوجيهي للبحتري كان يعطي نصائح للشاعر المتدرب كيف

(56) الآمدي: الموازنة 23.

يمدح حتى لكأنه يفصل ثياباً حسب تغير الأجساد، ولا ينسى أن يوجه تلميذه المريد إلى أن يجعل شعر الأولين هو النموذج المحتذى فما استحسنوه قصده وما كرهوه تجنبه[57]، وهي النصيحة التي طبقها البحتري بمهارة نسقية متقنة وصار تلميذاً نجيباً للنسق كما دربه أستاذه. ولقد أشرنا أعلاه إلى أن مختارات أبي تمام في الحماسة كانت ذات طابع نسقي واضح.

ومن هنا فإن حداثية أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجاً للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة. وكم هي شكلانية ساذجة أن تجد أبا تمام يعمد إلى تجميع قوافٍ معلقة ثم يشرع في صناعة أبيات لها[58]، وهذه علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حي واللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني، فهل حداثتنا كانت مجازاً شكلانياً فحسب...؟!

2 ـ 6 تعتمد شعرية أبي تمام على (النسق المضمر)[59]، ويقوم المديح المتلبس بالهجاء كأساس شعري إبداعي لديه، ولقد أعلن عن غايته الذاتية الانتفاعية، مما يجعله واحداً من هؤلاء، ولا يختلف عن السائد الرائج في زمانه، بل إنه لم يبلغ مبلغ ذي الرمة الذي تجنب فنون السوق ذات الرواج الفحولي، المدح والهجاء والفخر، مما عرضه للعقاب النسقي فقللوا من فحولته

---

(57) الحصري: زهر الآداب 1/ 121.

(58) ذكر بروكلمان أن أبا تمام وضع مجموعة من القوافي ثم طلب لها أبياتاً، تاريخ الأدب العربي 2/ 113.

(59) عن مفهوم النسق المضمر انظر الفصل الثاني.

لذلك، كما أشرنا من قبل.

أما أبو تمام فلكي يكون واحداً من الفحول فإنه يسلك مسالكهم، ويعلن قائلاً: (باشرت أسباب الغنى بمدائح ـ ضربت بأبواب الملوك طبولا). وهو البيت الذي انتقده الجرجابي، ولكن من وجهة نظر بلاغية، لا ثقافية[60].

كما أنه أعلن بصراحة فحولية تامة أنه إذا ضاقت عليه أبواب المديح لجأ للكذب من أجل أن ينجز مهمته حسب شروط السوق[61]. ومن أجل ذلك وصفوه بالفحولية كفاء قدرته في إتقان التخلص من الغرض الشعري الإنساني إلى المديح، وهي اللعبة التي لا يشاركه في إتقانها إلا المتنبي حيث بز الاثنان الأوائل والأواخر وصارا لذا أهم علامات النسق، وجعلا من المديح وما يمثله من قيم السوق والانفصال الثقافي الذاتي والمتعالي، وتزييف الخطاب، جعلا ذلك هو الديدن الإبداعي المتنمذج نسقياً، وهذان هما رمزانا المترسخان في ذاكرتنا الشعرية.

وكما أسلفنا عن المتنبي فإننا هنا نأخذ مثالاً من أبي تمام يبين لنا حركة النسق المضمر عنده، وذلك في قصيدة مديح تنطوي على الهجاء، مذ كان الهجاء هو النواة الدلالية النسقية للمديح، حسب قانون (الرغبة والرهبة) وحسب الشرط الابتزازي الذي إذا أرضيته مدح وهو مهيأ دائماً للذم، ولذا فإنه يلوّح بالسلاحين معاً، هذا هو النموذج الشعري، وسوف نتذكر تلقائياً ونحن في هذا

---

(60) الوساطة 40.

(61) ديوانه 1/ 107.

الكلام أن هذه أيضاً هي سمة الخطاب الإعلامي الذي هو الوريث النسقي للخطاب الشعري المتأصل في المضمر الثقافي.

ومثالنا هنا هو قصيدة أبي تمام في مدح (هجاء..!!؟) أحمد بن أبي دواد والتي تكتنز بالدلالات المزدوجة، وانظر إليه يقول[62]:

ينال الفتى من عيشه وهو جاهل
ويكدي الفتى في دهره وهو عالم
ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا
هلكن إذن من جهلهن البهائم
فلم يجتمع شرق وغرب لقاصد
ولا المجد في كف امرئ والدراهم

يقول هذه الأبيات في مستهل مديحه، بعد أن تخلص من مقدمته التقليدية في غزل لا حب فيه ولا غاية منه سوى اتباع الأعراف الفحولية الكاذبة والتي ليس التشبيب فيها سوى جسر عبور ليس له من حقيقة غير الحقيقة اللفظية التي ظل الشاعر يتعالى عليها ويسخر منها كما صرح المتنبي. وفي هذه الأبيات يضع أبو تمام معادلة النص المدائحي التي تضع شخصين في مناقضة منطقية، أحدهما يملك العقل والآخر يملك المال، على أن مالك المال لا يملك عقلاً، بينما صاحب العقل لا يملك مالاً، ويقول إن المال نقيض العقل، ولو كان العقل شرطاً في

(62) السابق 3/ 179 - 183.

الغنى لهلكت البهائم إذن، وهذا معناه أنك أيها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة ولذا فإنك تحتاج إلى عقل ممن يملك هذا العقل، فتعال إلي أنا الشاعر مالك العقل ومن به ستعرف كيف تصل إلى مجد سأمنحه لك، وباختصار تعال أعطك بعض عقلي وتعطيني مالك، هذه الصفقة التي أخذ الشاعر في تهيئة الممدوح لاستيعابها وتفهم شروطها في الاستهلال النسقي سوف يجري تعضيدها بالدعوى الشعرية في أن الشاعر هو حارس بوابة المجد وبيده أن يدخل من يشاء إلى مملكة الأمجاد، ومن بيده الإدخال سيكون بيده أيضا الإخراج، هذا ما نجده في قوله:

ولم أر كالمعروف تدعى حقوقه
مغارم في الأقوام وهي مغانم

و لا كالعلى ما لم يُر الشعر بينها
فكالأرض غفلاً ليس فيها معالم

وما هو إلا القول يسري فتغتدي
له غرر في أوجهٍ ومواسم

يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
ويُقضى بما يقضي به وهو ظالم

هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت بضاعة مغشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم، ويعرف الشاعر أن حكمه ظالم، وهذا هو مصدر القوة النسقية التي ورثتها الأنا الشاعرية عن النحن القبلية، كما حددها عمرو بن كلثوم: ونبطش حين نبطش قادرينا، بل إن الظلم شيمة متأصلة ومن لا يظلم فهو شخص

معلول وغير سوي في نظر الشاعر[63]، هو سلطان الشاعر، هذه البضاعة المعروضة للبيع على الممدوح، والتي يؤكد الشاعر لممدوحه أن لا مجد له ولا وجود ما لم يتولَّ الشاعر ترجمة ذلك إلى أبيات مدفوعة الثمن، وذلك بتحويل القيم الإنسانية إلى قيم شعرية، فالكريم ليس كريماً بمعنى الأريحية الإنسانية وإضافة العاني، حسبما الأصل البدوي للضيافة، ولكن الكريم هنا من يعطي ماله للشاعر المداح، والبخيل من يمنع الشاعر من العطاء، وسيظل كذلك حتى ولو كان أكثر البشر أريحية وكرماً، وهو خارج كتاب المجد ما لم يدخله الشاعر إلى مملكة الأمجاد، وليست قيم العلا والشهامة إلا كالأرض البوار إذا لم يمسح عليها الشعر ببركاته المبجلة، وإذا سرى القول الشعري بالصفة فحينئذ،وحينئذ فقط، ستكون هذه الصفة الممنوحة شعرياً صفة للمجد والسؤدد، والشعر وإن كان فكاهة في حقيقته إلا أنه حكمة، وبما إنه كذلك فإن حكمه هو الحكم القاطع، حتى وإن جار وظلم.

هكذا يصف الشاعر بضاعته مدركاً ما في قوله من تجنٍّ، بل إنه ليوظف هذا التجني لممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود، وفي ختام القصيدة يقول أبو تمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى

بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

وهو بيان ختامي يؤكد على العملية التي ابتدأت منذ ظهور

---

(63) المتنبي: ديوانه 4/ 253.

أول شاعر مداح في نهاية العصر الجاهلي واستمرت على كل الأزمنة، مع استثناء محدد هو فترة صدر الإسلام، ولكنه استثناء لم يدم حتى جرت العودة الرجعية للنموذج، وهي العملية التي تولت تحويل القيم من معانيها الإنسانية إلى معانٍ شعرية، مما جعل المنظومة الأخلاقية تندرج في المدرج الشعري وتتحول إلى قيمة بلاغية منبتة الصلة مع الواقع والمنطق، وصارت قولا مسلوب الفاعلية، كما هي حال الصفة الشعرية: يقولون ما لا يفعلون. مثلما صارت قيمة شخصية ذاتية، تعتمد على عنصر الظلم بلا حياء ومع تصريح ومباهاة بالظلم كقيمة سلطوية تؤكد سلطان الذات وتفرضه، مثلما تفرض الحكم والحكومة الشعرية حتى وإن كانت فكاهة إلا أنها هي الحاكمة.

هذه هي العقلية الثقافية التي يقدمها لنا أبو تمام (الحداثي...؟!)، ويسهم عبرها في تعزيز النسق وغرسه في الضمير الثقافي، متخفياً تحت ستار البلاغة والمجاز والجملة البلاغية التي يبدو عليها التجديد والخروج على النسق، مما أوهمنا بحداثية الشاعر، غير أن النقد الذي يتجه إلى كشف المضمر النسقي سيفضح النص ويعري نسقيته، مثلما يكشف عن نسقية الاستقبال الذي تكلل بالعمى الثقافي حتى لا يرى عيوب الخطاب، ولذا يظل يستهلكها ومن ثم يعيد إنتاجها دون وعي منه.

2 ـ 7 الخلاصة النسقية / العقل الصنيع

هناك توصيف دالّ ومعبر لما يحدثه النسق من تشويه ثقافي، وقد ورد هذا الكلام لدى الإمام فخر الدين الرازي، يحسن أن نستحضره بنصه هنا، وفيه يقول:

"أما أرباب النسب الشريف فإنهم راغبون جداً في الكرامة، ومتشبهون بأوائلهم ومن القضايا الغالبة على الأوهام أن كل ما هو أقدم فهو أكمل وأتم، فلهذا السبب يكون التيه والترفع والاستطالة على الناس غالباً عليهم، وحبهم لهذه الأحوال والتشبه بأسلافهم في مكارم الأخلاق قد يدعوهم إلى العدل إلا أن هذه المعاني إنما ينبغي إذا كانت آثار أوائلهم باقية فيهم، ثم إنهم يتعطلون عن تلك الآثار الفاضلة في آخر الأمور، ذلك أنهم بسبب ذلك التيه والترفع لا يتحملون متاعب التعلم، وطلب الأدب، ولا يرغبون أيضاً في تعلم الحرف والصناعات النافعة في إصلاح أمهات المعيشة، فلهذا السبب يبقون في الآخرة عاجزين محتاجين.

أما أخلاق الأغنياء فأمور:

الأول: من عاداتهم التسلط على الناس، والاستخفاف بهم، ويعتقدون في أنفسهم كونهم فائزين بكل الخيرات، لأنهم لما ملكوا المال الذي هو سبب القدرة على تحصيل المرادات، فكأنهم ملكوا كل الأشياء ولما اعتقدوا في أنفسهم حصول هذا الكمال لهم، لا جرم كانوا محبين للثناء الجميل راغبين فيه.

الثاني: أنهم يحكمون على كل من سواهم كونهم حاسدين لهم لما اعتقدوا في أنفسهم الكمال.

الثالث: أن الأغنياء يكونون في الأكثر مجاهرين بالظلم، لاعتقادهم أن أموالهم تصونهم عن قدرة الغير على قهرهم ومنعهم.

الرابع: أن المال سبب القوة."[64]

---

(64) الرازي: الفراسة 86 ولقد تجاوزت الثالث حسب ترتيب المؤلف وأحللت محله الرابع معطياً إياه رقم (ثالثاً).

هذا تشخيص دقيق لفعل النسق بالشخصية السلوكية والثقافية، وفي اختراع الشخصية النسقية، حيث تأتي فكرة (الأول هو الأكمل)، وفكرة الرغبة في امتلاك المجد عبر الثناء على صفات يجري امتلاكها بالشراء، وتكون القوة سبباً للظلم والتجبر، مع اعتماد الذات على قيم القول والادعاء، لا على قيم العمل، ويجري التعالي على قيم العمل واحتقارها اعتماداً على مجد مفروض بالقوة البلاغية والمالية، وقوى التسلط.

هذه كلها من الموروثات النسقية التي اخترعها الشعر وغرسها في النسق الثقافي حتى صارت سمة للمؤسسة النخبوية الثقافية والرأسمالية. ومن ثم فإن شعرنة القيم هي الناتج الثقافي لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحي المتمثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة والكاذبة والانتهازية الاستعلائية، وفي تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم وتبرير تصرفها من المدخل الجمالي المتعالي والمنبت عن النظر العقلاني والمنطق الفعال. وهذا هو الرفث الثقافي الذي ورثناه من الشعر بعد أن تزيف على أيدي المداحين، وصار الأبلغ هو الأكذب وهو الأظلم وهو الأكثر ذاتية وأنانية وتعالياً على الآخر وعلى قيم العمل والفعل. وهذه هي الخلاصة النسقية التي تحل العقل الصنيع محل العقل الذاتي، إذا ما استعرنا مصطلحات ابن المقفع[65].

(65) الأدب الصغير 36.

ـ 3 ـ

صناعة الطاغية

3 ـ 1 ذكرنا آنفاً أن قيمة (الكرم)، في الأصل،هي قيمة مركزية في الثقافة العربية، تتمحور حولها كل القيم الإنسانية الأخرى من حيث علاقة الذات بالآخر والقوي بالضعيف والغني مع الفقير، وهي تحكم العلاقات الاجتماعية والتبادل الإنساني بين كافة الأطراف، ولا تتحكم فيها الشروط المادية والمصلحة الفردية ولذا فإنها قيمة في الإيثار والأريحية. هذا في الأصل، غير أن ظهور ثقافة المديح واختراع شخصية الممدوح أدى إلى تزييف القيمة العربية المركزية الأولى، حيث صار الكرم هو عطاء بالمقايضة البلاغية الشعرية والكريم هو من يعطي الشاعر كمقابل للمديح، ومن لا يفعل فهو البخيل المذموم، مع ما يتبع ذلك من تبادل للمصالح الذاتية للمادح والممدوح،وصار خطاب الكرم خطاباً فحولياً ـ كما سبق أن عالجنا[66] ـ مما أظهر شخصية اجتماعية مصطنعة من صفات مجازية وتسويقية، ومن ثم جرى تزييف كل القيم الأخرى، حيث لجأ الخطاب الثقافي إلى تحويل الصفات من صفات تكتسب بالعمل إلى صفات تمنح للممدوح مقابل المقايضة المصلحية الفردية، وفقدت الصفات قيمتها الحقيقية وصدقيتها وعمليتها، لأن الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه.

---

(66) عالجنا ذلك في كتابنا ثقافة الوهم 96.

هذا التغيير النسقي لا يقف عند حد مقنن، كما هو الوهم الذي نعيش فيه من أن ما يحدث في الخطاب الشعري لا صلة له بسائر الخطابات والسلوكيات بما إن الشعر خطاب مجازي متعالٍ على شروط الواقع والمنطق، هذا ما نوهم به أنفسنا وظلت النظرية الأدبية تؤكده، بما في ذلك الجانب النقدي منها. إلا أن المسألة غير ذلك فثقافة المديح التي ظهرت في أواخر العصر الجاهلي وتعززت في العودة الأموية والعباسية إلى النموذج الجاهلي قد فعلت فعلها فينا وفي وجداننا الثقافي دون أن نعقد الصلة بين الأسباب والنتائج، وكما أن قيمة الكرم قد اعتراها الزيف فإن قيماً مثل (المواطنة) و (الزعامة) و (الثورة)، وكذا قيم الوحدة والحرية والاشتراكية والحزب، كلها قيم نشأت في معجمنا الثقافي الحديث وما لبثت أن اكتسبت دلالات مزيفة، وامتزجت بنوع من الخطاب الكاذب والمبالغ فيه، التي هي سمات النسق الشعري، حتى ليجري منح هذه الصفات لممدوح جديد في عمليات لا تختلف أبداً عن الأدوار التقليدية فيما بين الشاعر وممدوحه وخلع الصفات جزافاً على الممدوح بعيداً عن شروط الصدق وشروط الاستحقاق العملي.

ولئن كنا قد عرضنا كيف تحولت الأنا الاندماجية البدوية من حالة الاندماج التام (في) القبيلة،و نشأت النحن القبلية من تلك الذوات المندمجة، إلا أن الشاعر المداح حينما ظهر كشخصية مستقلة وانعزل عن الهم القبلي المشترك أخذ صفات النحن القبلية وتمثلها في ذاته كفحل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وقوة الترغيب والتهديد مع التربص بالآخر بوصفه خصماً لا بد من

تصفيته، وهذا هو مردود ثقافة المدح والهجاء، حدث هذا كما ذكرنا من قبل كتطور في حركة النسق الشعري، ونحن هنا نشير إلى تطور مماثل تمام التماثل مع هذا الحدث النسقي، مما يكشف عن دور النسق في توجيه حركة التغير والتحول.

ومثالنا سيكون عن صدام حسين، وهو الرجل الذي نشأ سياسياً ليكون فرداً (في) حزب قومي يدعو للوحدة والحرية والاشتراكية، ومطمحه هو أن يكون فرداً في هذا الحزب يقول ما يقوله الحزب ويعارض ما يعارضه الحزب، تماما مثلما كان دريد ابن الصمة يرشد مع غزية ويضل معها إن ضلت، غير أن الرجل ما إن ينغرس في الحزب حتى يبدأ يشعر أنه ليس الحزب ولكن الحزب هو، بدأت الأنا المندمجة تتحول من أناً تدخل في حزب وتندمج فيه إلى أناً تشعر أنها هي والحزب شيء واحد، وحضرت هنا النحن النسقية، ولم تعد الأنا والنحن بشيئين منفصلين، ثم تطور الوضع لا لتكون الأنا هي النحن، وإنما لتكون النحن هي الأنا، وبما أن النحن والأنا هنا هما النسقيتان الشعريتان فإن الصفات الشعرية هي التي ستتحكم في عمليات الامتزاج هنا، ولو استدعينا صفات الأنا الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين، وهذه الأنا المتضخمة الفحولية التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر وبتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكماً ورأياً، وبكون الظلم عندها علامة قوة وسؤدد، والكذب عندها مباح، وتشعر بما لا يشعر به غيرها، وترى مالا يرون، والعالم محتاج إليها لأنها هي المنقذ الكوني، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم، وهي الصوت

المفرد الذي لا صوت سواه، وهذه هي الدلالات الشعرية التي نجدها في شعرنا منذ عمرو بن كلثوم إلى المتنبي إلى نزار قباني، كما حددنا في مبحث اختراع الفحل في الفصل الثالث من هذا الكتاب، و هذه هي القيم الشعرية التي كنا نراها قيماً مجازية، غير أن صدام حسين يكشف لنا مقدار حقيقية هذه الصفات ومقدار إمكانية تطبيقها عملياً وتمثلها سلوكياً، كنتيجة ثقافية لمفعول النسق الذي يفرز نماذجه لا في الشعر فحسب، وإنما في الواقع الاجتماعي والسياسي من شخصية الفحل الشعري إلى شخصية سي السيد، كما قدمها نجيب محفوظ بمهارة بالغة، إلى نموذج الطاغية، كما تتمثل في شخص صدام حسين في تطابق واقعي مع المجاز الشعري الفحولي.

3 ـ 2 حينما ننظر في معجم صدام حسين نلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقياً بمقدار ما يكون العراق صدامياً فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدّام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس بعثياً بمقدار ما إن الحزب صدّامي، وهذه هي القيم التي عززها النسق الشعري حيث جعل مركزية الفحل هي عماد القول، متعالياً عن الفعل ويجري إلصاق الصفات بالممدوح كشرط نسقي لكونه ممدوحاً، مثلما يتنمذج الشاعر بسمات التفرد والتوحد كشرط لكونه فحلا.

وبما إن الزعيم فحل فلا بد أن يكون الأوحد، ولا بد أن تكون معركته هي (أم المعارك) مع ما في التعبير من رمزية فحولية

حيث سيكون هو الأب والمعركة هي الأم والجيش هم الأبناء لهذا الأب الفحل، وكأنما قد تزوج العالم تماما كما قال نزار قباني[67] عن مهمته الفحولية النسقية الكونية، وهذا من ذاك في علاقة نسقية متبادلة. ولغة الأب هي اللغة النسقية، حيث تطغى على خطابات صدام حسين لغة التحفيز القبلية للنشامى وللحمية الجاهلية النموذجية، مع التوعد بالويل والثبور لكل من يخالف الفحل أو يخرج على إرادته، ومصير الخصم هو السحق من الوجود مع التحقير والازدراء، في حين تظهر الذات بصيغة النحن مفترضة لنفسها صفات تكون بها هي الأمثل والأفضل ومن ثم فهي الأجدر بالوجود، ومن عداها فهم ليسوا سوى حشرات بشرية لا تستحق البقاء. وهذا ترجمة حرفية نسقية لقصيدة عمرو بن كلثوم.

وللنسق سمات أربع هي:

أ ـ الذات الممدوحة مندمجة مع الذات المادحة في فعل مشترك فيما يشبه العقد الثقافي والتواطؤ العرفي القائم على المصلحة المتبادلة بين الطرفين، مع تسليم المؤسسة الثقافية بذلك، وفي حالة صدام حسين فقد جرى حشد الشعراء لمدح الزعيم والتغني بمجده الأوحد وتميزه المتعالي، وكانت الويلات تصب على أولئك الذين سكتوا عن امتداحه[68]، كما جرى توظيف الإعلام لزخ الثناء عليه، ومنحه الصفات التي تؤكد تفرده.

---

(67) يقول نزار قباني " إنني أكتب حتى أتزوج العالم.. أنا مصمم على أن أتزوج العالم " انظر: ماهو الشعر 80.

(68) P Gran Beyond Eurocentrism 77.

ب ـ في النسق الشعري لا ترى الذات غضاضة من التحدث عن ذاتها ونسبة الأمجاد إليها نسبة مجازية لا يشترط لها دليل غير دعوى الذات وتصديقها لما تقوله عن نفسها، وهذا ما يفعله صدام حسين حينما ينسب لنفسه أمجاداً تنتسب إلى المجاز الشعري والتخييل الذاتي، لا إلى المنطق والمعقولية، وليس عليه أن يبرهن على قوله أو أن يستحي منه، وليس التواضع أو المنطق شرطاً، كما أن الكذب في هذه الصفات ليس عيباً،تبعاً للنظرة النسقية الشعرية. هو الذي ظل يتحدث عن انتصارات متوهمة على خصومه، ويسمي مواجهته معهم بأم المعارك.

ج ـ في النسق الشعري يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف والبطش، ومن لم يكن ذئباً تأكله الذئاب، ومن لا يظلم الناس يُظلم، ولصدام حسين قصة تكشف عن النسقية في ذهنيته، ففي المتحف الصغير أسفل نصب الجندي المجهول في مدينة بغداد يجرِي توجيه نظر الزائر إلى بندقية قديمة معروضة بعناية، حيث يشرح الدليل لك قائلاً إن هذه هي البندقية التي استعملها السيد الرئيس ـ حسب تعبير الدليل ـ في محاولة قتل الطاغية عبد الكريم قاسم، وهذه عبارات الدليل الذي يلبس لباساً عسكرياً. وأنت هنا تسمع صفات وكلمات نسقية هي أشبه بلغة النقائض الشعرية، حيث يزيح الطاغية الطاغية، ويحل الظالم محل الظالم، وإذا ما كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنساني...؟!

ليس من شأن النسق أن يرى عيوبه ولا أن يسائل عباراته ولا أن يبرهن على صدقه، إن له أن يدعي فحسب، والمؤسسة الثقافية تحرس دعاويه وتبررها، هذه هي التربية الشعرية النسقية. والدليل

الذي يتحدث معك في بغداد ويصف قاسم بالطاغية لم يخطر له على بال أن صاحبه لا يختلف عن سالفه، كما أنه لا يرى غضاضة في وصف ممدوحه بأنه رجل خارج على القانون ويسعى إلى اغتيال خصمه مع شيء غير قليل من التباهي بهذا الصنيع، تماماً كحال الشاعر في النقائض والهجائيات حينما يفتك بخصمه، أو يتباهى بأنهم يجهلون فوق جهل الجاهلينا، ونبطش حين نبطش ظالمينا، كما لقننا عمرو بن كلثوم، وكما ترسخ في النسق ليجد سي السيد الزعيم مثالا يحتذيه ويؤسس له قاعدة ذهنية وسلوكية.

د ـ في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائماً قيمة ملغية، ولا وجود لذلك الشاعر الذي يرى للآخرين موقعاً مقارباً له، هذا إن كان يعتبر نفسه فحلاً، ولن تضعه الثقافة في مرتبة الفحولة إلا بعد أن يثبت مقدرته على إسكات أي صوت سواه، فالآخرون زعنفة لا تجوز لدى عرب ولا لدى عجم، كما يعلن المتنبي، وكذا الشأن مع الطاغية النسقي، وسيرة صدام حسين مع من سواه هي سيرة تقوم على ترقية الذات من فوق الآخرين بالضرورة، والآخر لا بد أن يكون تابعاً ومنقاداً انقياداً مطلقاً، ويثبت بيتر قران[69] كيف يجري إخضاع الآخرين بوسائل السيطرة القمعية، على مبدأ من ليس معنا فهو ضدنا، ولذا لا بد من تحويل الجميع إلى قطيع من الأتباع، حتى إن الحزب ليتدخل في صيغة الكتابة الإبداعية التي تسخر لمدح الزعيم، وكذا يجري التدخل في إعادة كتابة التاريخ لكي

---

(69) السابق.

ينكتب على نمط يعيد صناعة الذاكرة وتهيئتها ليحل فيها رجل أوحد لا يشاركه غيره فيها، وإذا قال الزعيم قولاً أصبح الدهر منسداً، كما هو أبو الطيب سيد النسق، وتتعدد وسائل السيطرة على تفكير المواطن وتسخير الثقافة والإعلام عبر تأنيث كل شيء ليكون في حال خضوع مطلق لسلطان الفحل الزعيم(70).

ج ـ في النسق يجري تحويل القيم من قيم تنتسب للعمل والفعل إلى قيم مجازية متعالية، وكما تم تحويل قيمة الكرم فإن قيماً سياسية قد جرى تحويلها تحويلاً نسقياً من مثل قيمة الثورة التي صارت مجرد انقلاب فردي يتطبع بطابع العنف وتصفية الخصم وإحلال جبار محل جبار، وكذا تحول مفهوم المواطنة ليعني الوفاء للزعيم الفرد كذات سلطوية، ولا علاقة لذلك بالوطن كقيمة اجتماعية وإنسانية، وكما كان الوطن عند ابن الرومي قيمة فردية وملكية شخصية، حسب قصيدته المشهورة(71)، وكما كان الوطن عند الشعراء الرومانسيين قيمة ذاتية حالمة، فإن الفحل الثوري يتحول ليكون هو الوطن والوطن هو، مثلما أنه هو الشعب والشعب هو، وسلامته هي سلامة الوطن والتاريخ والإنسانية، أوَ ليس الشاعر الفحل هو من يرى العالم في نفسه وفي ذاته دون سواه..؟ إذن هي سنة النسق وبرنامجه المترسخ. ومن ثم فإن الخيانة ليست العمل ضد الوطن ومصالحه، وإنما هي في مخالفة

---

(70) عن أساليب صدام في ذلك انظر السابق 77 80 82 83 87.

(71) عن ابن الرومي وحكاية قصيدته (ولي وطن) انظر تعليق المحققين لكتاب الصولي (أخبار أبي تمام) ص 23 حيث إنه يتكلم عن منزله لا عن الوطن كما نفهمه الآن.

مراد السيد الزعيم، الذي يمتلك المعنى مثلما يمتلك الأشياء.

وتأتي قيم الوحدة والحرية والاشتراكية لتكتسب دلالاتها النسقية المجازية مثلها مثل كل النسقيات من حيث انفصالها عن المدلول الواقعي والمنطقي مذ كان النسق نموذجاً شعرياً وليس نموذجاً إنسانياً أو عملياً.

هذه هي نتائج التنمذج الثقافي النسقي وما كنا نحسبه مجازاً كان في الواقع نموذجاً سلوكياً، ولقد تزامنت العودة إلى النموذج الشعري الجاهلي في العصر الأموي مع ظهور شخصية الممدوح النموذجي، وصارت ديدناً ثقافياً ليس في الطقس الشعري فحسب، بل في كافة مسالك الذات الفحولية مع الغير، حيث تشعرنت القيم. وهي اللحظة التي وقف فيها يزيد بن المقنع ليعلن مبايعة يزيد بن معاوية حسب مواصفات النسق، فيقف أمام الناس ما بين مخالف ومتردد ويحسم الأمر حسماً بلاغياً، يخترط من سيفه شبراً، ثم يقول أمير المؤمنين هذا، ويشير بيده إلى معاوية، فإن يهلك فهذا، ويشير إلى يزيد، فمن أبى فهذا، ويشير إلى سيفه[72]. وهنا ينال ابن المقنع لقب سيد الخطباء، ونمنحه نحن لقب سيد النسق.

يفعل الشعر فعله مثلما يفعل المجاز فعله، والناتج هو النموذج النسقي في سي السيد وفي الزعيم الأوحد وفي تحول دلالات القيم من قيمة الكرم كما حولها المداحون إلى قيمة الثورة والوطن والزعامة والحرية كما حولها الفحول من سادة الطغيان،

---

(72) المستطرف 1/ 86.

ومن الطاغية المجازي والصنم البلاغي إلى الطاغية الحقيقي، وهذا من ذاك نموذجاً واحتذاء ذهنياً.

إن الثقافة هي ما يربى الوجدان العام للأفراد ويمنحهم النسق الذهني والسلوكي، وبما إن الشعر عندنا هو ديوان وجودنا الثقافي والأخلاقي (الشعر ديوان العرب، به عرفت المآثر...وهو ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون)[73]، بما إنه كذلك فإنه قد صار النموذج النسقي المحتذى، وإذا ما غذتنا الثقافة بصورة الفحل الشعري الذي عداوته بئس المقتنى، كما حذرنا المتنبي، وصورت لنا شخصية الفحل بخصائص تترسخ وتتقوى كعنصر مطلق القوة وكصنم بلاغي، فإن هذا هو ما يؤسس النسق الذهني المضمر في الثقافة ويتولد عنه صيغ نموذجية تتكرر اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، وكلها صيغ للفحل المطلق وللأنا المستبدة، كما أسسها النموذج الشعري، وحرستها المؤسسة الثقافية المحامية عن السلطة الشعرية، وهذا ما جعلها نسقاً ثقافياً مضمراً في مطاوي الوجدان العام، وظللنا نعيد إنتاج النموذج ونتقبله بتسليم واضح. وتكرر المؤسسة الثقافية الدور نفسه، وكما بررت فحولية الشاعر وصفقت للأنا الشعرية المستبدة فإنها أيضاً وحسب تربيتها الشعرية البلاغية تصفق للطاغية وتبرر طغيانه، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون قصيدة طويلة ابتدأها عمرو بن كلثوم وظللنا جميعنا نكتبها من ذلك اليوم وإلى اليوم.

---

(73) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء 1/ 24.



الفصل الخامس

اختراع الصمت / نسقية المعارضة

- 1 -

متى اكتشف الإنسان الصمت...؟

في الأصل كان الكلام، والكلام للإنسان ليس تعبيراً نفعياً وجمالياً فحسب، بل إنه أيضاً ضرورة فطرية، به تتحقق إنسانية الإنسان، وكان التعريف الفلسفي القديم أن الإنسان حيوان ناطق، حسب أرسطو، ينص على الفارق الجوهري بين درجة الحيوانية البحتة وبين أن يصبح الحيوان إنسانا، والكلام ليس مخترعاً ثقافياً، وإنما الصمت هو المخترع الثقافي. فالكلام صفة جوهوية غريزية في الإنسان، وعجزه عن الكلام علة تطرأ عليه، إما لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية.

وحينما جرى أسر الشاعر الجاهلي عبد يغوث الحارثي لم يجد آسروه سجناً أفضل من أن يربطوا لسانه بنسعة، وهي الخيط الذي يربط الحذاء، وراح الشاعر يصيح ويستغيث مترجياً منهم أن يطلقوا عن لسانه[1].

---

(1) التبريزي: شرح المفضليات 2/ 609 تحقيق على البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت.

ولا شك أن علاقة الإنسان مع اللغة قد مرت بتطورات عديدة، وأخطر هذه التطورات هو ظهور الخطاب الثقافي، في مرحلة مبكرة من مراحل التاريخ. وبعد أن كان الكلام حراً وتلقائياً أخذ بالتدريج يكتسب سمات جديدة تدخله إلى أبعاد رسمية لم تكن في أصل وجوده، ولا في نمط سلوكه.

كان الكلام حقاً شخصياً حراً يخص المتكلم المفرد من دون شرط أو قيد، مثله مثل الأكل والشرب والتنفس، ولكن حينما بدأ يتكشف للإنسان الأول أن الكلام يقدم وظيفة سياسية اجتماعية، ووظيفة حربية، وظهرت الخطابة والشعر، حيث صار كل منهما يقدم وظيفة جماعية تحيل إلى الجماعة وتتكلم باسم المجموع وليس باسم الفرد المتحدث، هنا حدث انفصام بين الذات الناطقة والإحالة المرجعية، وصار ضمير الكلام يعود على جموع لا تنطق كلها في وقت واحد، ولكن الناطق ينوب عنهم.

هنا بدأت تنشأ الشروط على الكلام، وصار من شرط الخطيب والشاعر أن يتكلم باسم قومه وحسب شروطهم. وهنا جرى اختراع الصمت، فالذي لا تفوضه الجماعة للحديث والخطابة يجب عليه أن يصمت، حسب شروط التطور الذي مس وظيفة الكلام.

ولكن كيف جرى ضبط العملية وكيف تم توزيع الأدوار بين النطق والصمت...؟

حينما ظهرت الوظيفة الثقافية للكلام وما استتبعها من بعد سياسي واجتماعي حدثت التغييرات التي أصبحت قوانين نسقية، فالشاعر بما إنه قد صار صوت القبيلة فإنه لا بد أن يكون صوتاً

قوياً يجري اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتفل القبيلة بهذا المخترع الثقافي الذي سيكون أداة حربية تحمي القبيلة وتحقق لها الهيبة في نفوس الآخرين، وهذه سمات لا تتحقق إلا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معاً، وهذا هو شرط الهيبة والتميز، ومن هذه صفته فهو الذي سيكون الفحل وسيحتل القمة الهرمية حينئذ، وهذا طبعاً أدى إلى ظهور الفحل، وبما إن الفحل ظهر وصارت له خصائص ومهمات، وتم ترسيمه بهذه الصفة، فإن من أوائل منجزات الفحول هو إسكات الخصوم، وهذه هي المهمة الفعلية لوظيفة الشعر منذ النشأة وحتى اليوم، والخصوم هنا هم خصوم القبيلة في البدء ثم صاروا خصوم الشاعر ذاته ومنافسيه، وذلك بعد أن تحول الشاعر من شاعر القبيلة إلى الفحل ذي الصوت المفرد، كما وضحنا في الفصل الثالث. ولقد دعا نزار قباني إلى إقامة قوة ردع عسكرية أدبية لإسكات ناقديه وخصومه[2]، وهي رغبة ورثها عن أسلافه الشعراء وعن النسق الثقافي المؤسس لهذا الحس.

هنا تصاحب ظهور الفحل مع شرط إسكات الآخر وهذا هو معنى الفحولة، ثم إن نشوء الأعراف الثقافية صار يتحكم بمواصفات الخطاب، الشكلي منها والمنطقي. وهذا أوجد قائمة من المستهجنات أولا، ومن هذه المستهجنات تولدت الممنوعات الثقافية، مما اقتضى اختراع الصمت والترغيب فيه أحياناً أو فرضه أحياناً أخرى.

---

(2) نزار قباني: ما هو الشعر 157 وقصتي مع الشعر 89 91 158 160.

ويسرد لنا الجاحظ قائمة بالصفات التي تطلقها الثقافة على من يصمت من باب تحبيب الصمت للنا س، ومن ذلك تسمية الصامت حليماً، والساكت لبيباً، والمطرق مفكراً[3]. والصمت حكمة.

على أننا نجد في الموروث الثقافي أدبيات جمة تؤكد فضل الصمت بما إنه جوهر ثقافي ومعدن كريم بما إن السكوت من ذهب، وبما إن الخطر في الكلام والسلامة في النطق، وهذا الحرص الشديد على ترويج الصمت كقيمة عليا تفوق الكلام وتفضله يستدعي التساؤل فعلاً، إذ ما بال الثقافة تتجه هذا الاتجاه وتركز التركيز كله على مشروعها العجيب في التحبيب بالصمت...؟!

هناك مؤشرات تعطي بعض الإجابات وتكشف عن سمات النسق الثقافي وأساليب تحركه وتغلغله، سنناقشها فيما يلي من قول.

ـ 2 ـ

الصحيفة النسقية

2 ـ 1 من السمات الأساسية للثقافة العربية القديمة هي تصاحب الحكي مع الشعر، في المرويات والمدونات، وما من شاعر ولا قصيدة إلا وهناك بإزائهما حكاية، والمدونة العربية هي مدونة شعرية / سردية في حال تلازم تام، ومثالها الأبرز هو كتاب

---

(3) رسائل الجاحظ 4/ 229.

الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الذي أخذ هذا التقليد الثقافي إلى أقصى مجالاته، وما رواه من حكايات عن الشعراء يفوق ما رواه لهم من شعر، والحكاية دائما ما تأتي في الموروث كسند يسند الشعر ويفسره، بل إنها لتكشف أشياء أبعد من مجرد التفسير اللغوي، ولذا فإن تتبع الحكايات ومحاولة كشف ما تنم عنه وما تنطوي عليه من مضمرات نسقية، سيفيد كثيراً في التعرف على السيرة الذاتية لا للشعراء، بل للثقافة ذاتها.

والشعر في حقيقة تكوينه الأصلية هو كشف وبوح، ولكن الحكي هو تقنع وتستر، ولذا فإن ما لا يمكن قوله في العلن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه، ومن ثم فإن الحكايات مخزن نسقي مهم، نجد فيها المضمر والمجاز الكلي، لا الفردي، ونجد فيها الخلاصة الثقافية بما في الثقافة من هواجس وما فيها من رغبات مقموعة.

ومن هنا فإننا سنستعين بالحكايات للتعرف على جواب عن سؤالنا حول إصرار الثقافة على ترويج مخترعها العجيب (الصمت).

2 ـ 2 في المدونات العربية هناك حكاية سارت تحت مسمى (صحيفة المتلمس)، وهي حكاية الشاعرين طرفة بن العبد والمتلمس مع عمرو بن هند، وقبل الخوض في مدلولات الحكاية سنسرد ملخصا لها كالتالي:

تقول الحكاية إن فتى طلعة اسمه طرفة بن العبد سمع الشاعر عبد المسيح بن جرير الملقب بالمتلمس ينشد بيتاً من الشعر وصف فيه الجمل بإحدى صفات الناقة دون أن يلحظ المتلمس

ذلك فقال له طرفة في مشهد من الناس: لقد استنوق الجمل، فنظر المتلمس إلى الفتى وقال له: اخرج لسانك، فأخرجه، فأشار المتلمس إلى لسان طرفة ورأسه وقال: ويل لهذا من هذا، (ويل لرأسك من لسانك).

ونشأ الفتى طرفة بعد ذلك هجاء حيث هجا أخواله وأعمامه وزوج أخته وأصحابه، وانتهى به الأمر إلى هجاء عمرو بن هند وأخيه والتغزل بنسائه، وعلم الملك عبر وشاية من زوج أخت طرفة عن هجاء طرفة له، كما علم بهجاء المتلمس له أيضاً، وحدث أن ذهب الشاعران إلى الملك عمرو بن هند لمدحه والتماس عطائه، ولما سمع الملك منهما تظاهر أمامهما أنه يريد مكافأتهما، وأخبرهما أنه عمل كتابين إلى عامله بالبحرين يأمره بمكافأة الشاعرين، وحمل كل واحد منهما الرسالة التي تخصه واتجها إلى البحرين، غير أن ما في الرسالة هو أمر من الملك للوالي بأن يقتل الشاعرين، وهذا ما لا سبيل إلى كشفه لكون الشاعرين لا يقرآن. ولذا ظلا يحملان رسائل ملغومة بالموت والمؤامرة.

وذهب الرجلان الشاعر الكبير والشاعر الصغير، وفي طريقهما من العراق إلى البحرين مرا بالنجف، ورأى المتلمس شيخاً عجوزاً قد انحنى يتبرز، وفي الوقت نفسه يأكل ويتقمل، فنظر إليه باشمئزاز وسخر منه ومن صنيعه، ووصفه بالحمق، فرد عليه الشيخ قائلا: ولماذا تسخر مني وأنا آكل طيباً وأخرج خبيثاً وأقتل عدواً، لكن الأحمق من يحمل حتفه على كتفه.

سمع المتلمس كلمة الشيخ فاستراب منها، وشك في الرسالة

التي معه، وما إن رأى غلاماً من أهل القرية حتى سأله إن كان يعرف القراءة فأجابه الغلام بأن نعم، فدفع إليه الرسالة وطلب منه أن يقرأ ما فيها، وكانت تحمل أمراً بقتله، فما كان منه إلا أن رمى الرسالة في النهر، وراح ينظر في أمر نجاته. ولحق بطرفة ليحذره من الرسالة التي معه، غير أن طرفة لم يصدق، وأصر على الذهاب إلى البحرين للحصول على مكافأة الملك له.

ووصل طرفة إلى البحرين ومعه المكتوب إلى الوالي، حيث لقي مصرعه هناك، وذلك بعد أن ترك له الوالي اختيار الميتة التي يفضلها لنفسه فاختار أن يفصد عرقه الأكحل وأن يتركه ينزف حتى يموت[4].

****

3 ـ 3 هذه حكاية تنطوي على حزمة من الأنساق، حيث نجد فيها المتناقضات النسقية كلها، فهي مع الفحل وضده في آن. وهي ضده لأنها تقتله من جهة وتسخر منه من جهة ثانية، وتضع في قبالة الشاعر الفحل رجلاً أحمق مستهتراً، وتجري حواراً ساخراً بين الفحل الثقافي والسوقي الأحمق، وينتصر الأحمق إذ يتبدى في الحكاية على أنه هو الأحكم، بينما الحكيم النسقي يتبدى هو

(4) استخلصت القصة من مجموعة من المصادر هي: .
أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 33.
ابن قتيبة: الشعر والشعراء 88 - 95.
الثعالبي: ثمار القلوب 216.
الميداني: مجمع الأمثال 1/ 400.
الأصفهاني: الأغاني 21/ 120.

الأحمق، حامل حتفه على كتفه. هذه صورة ساخرة يبدو عليها الاستهزاء بالرمز الثقافي الرسمي، وكأنما هي نص معارض يتوسل بالحكي لتعرية النسق الفحولي والسخرية منه. غير أن الحكاية تحمل جرثومتها النسقية من داخلها، من حيث إنها لا تتكلم عن فحل واحد، بل عن ثلاثة فحول هم طرفة والمتلمس وعمرو بن هند، وتضع الثلاثة في مواجهة ينتصر فيها الأكثر فحولة، ولا يموت من الثلاثة إلا أصغرهم وأحدثهم وأقلهم فحولة.

وتتمحور الحكاية حول جملة (ويل لهذا من هذا)، وهي جملة ثقافية، حسب مفهومنا المشروح في الفصل الثاني، ولذا فإنها ذات أبعاد نسقية، فالجملة قيلت إثر مواجهة بين فتى يافع لم يصلب عوده النسقي وقتها ولم يسجل اسمه في دفتر الفحول حينها، ولقد تفوه الفتى طرفة بكلام فيه نقد ومواجهة ضد فحل رسمي، فاستنكر عليه معنى أحد أبياته وحكم حكما جريئاً حيث قال: استنوق الجمل، وهذه جملة صارخة في معارضتها وفي مواجهتها حيث سلب من الفحل فحولته، وأحال قوله إلى الأنوثة، وهنا حكم الشاعر الفحل على الفتى بالموت، ويل لرأسك من لسانك.

لقد كانت جريرة طرفة أنه نطق في حين أن من شروط الآداب النسقية أن يصمت، ولذا وجبت معاقبته، ولقد تولت الحكاية أمر المعاقبة، وصادقت على مقولة الفحل، وويل لهذا من هذا.

3 ـ 4 إن الأدب النسقي يقتضي عدم مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه، حتى ولو أخطأ فإن أخطاء الفحول صواب مجازي، إن ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام،

وكل فحل ثقافي فهو محصن ومحروس تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذه نموذجاً للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ.

وهذا النابغة الذبياني الذي لاحظ عليه الناس أنه يقوي في شعره، أي يورد قوافي غير متوافقة نحوياً، ولكن من يجرؤ على مواجهة الفحل، ويل لرأس من جرؤ لسانه على ذلك، ولذا فقد احتالوا على الأمر بأن أحضروا جارية لتغني بشعر النابغة أمامه، وتتعمد إعراب القوافي كي يلاحظ هو الخلل من دون أن يتعرض أحد للمخاطرة في وجه الفحل. وهذا ما صار فعلاً وانتهى الأمر بسلام[5].

وكذا حدث مع امرئ القيس الذي تقول الحكاية إنه كان يردد شطر بيته المشهور (مكرٌ مفرٌ مقبلٍ مدبرٍ معاً) ولم يتمكن من إتمامه وبات الليل كله يردد الشطر دون أن تنفتح عليه التكملة، وسمعته جاريته وهو في أزمته الإبداعية، وتمكنت من إكمال البيت غير أنها خشيت من سطوة سيدها في ما لو أحرجته بإتمام البيت عنه، وهو فعل أدركت الجارية أن الفحل لا يأخذه بسلام. ولذا فقد احتالت الجارية لنفسها حيلة، ولما ذهبت إلى المرعى في الغد تعمدت أن تنشغل عن الغنم حتى جاءهن الذئب وهجم عليهن، فجاءت الجارية راكضة إلى سيدها وهي تصرخ وتقول له: سيدي لقد جاء الذئب من الخلف مسرعاً ومباغتاً كجلمود صخر حطه السيل من علٍ، وهنا لقنت سيدها تمام البيت دون أن تعرض

---

(5) وردت حكاية إقواء النابغة في كثير من المصادر، انظر مثلاً، ابن قتيبة: الشعر والشعراء 71 والقرشي: جمهرة أشعار العرب 28 حيث ينص على أنهم هابوه وخافوا منه.

نفسها للخطر[6].

هذا هو التدريب والتأديب النسقي الذي غاب عن بال طرفة، ولذا استحق العقاب، ولو كان طرفة قد سكت عن ملاحظته تلك لكان قد سلم وبقي حياً وفحلاً محروساً بالشرط الثقافي.

لقد جرى قتل طرفة فعلياً، كما في الحكاية، وجرى قتله معنوياً أيضاً، حيث إن الأصفهاني لا يورد ترجمة خاصة بطرفة، بل يدرجه تحت ترجمة المتلمس، وكأنما هو مجرد خبر في حياة المتلمس، خاله الفحل. وكذا راحت الحكاية في التراث العربي تحت عنوان (صحيفة المتلمس)، كما في مجمع الأمثال وغيره من كتب التراث. وويل لهذا من هذا.

من هنا تتضح العلاقة بين اختراع الثقافة للصمت، واختراعها للفحل، وكلاهما مخترع ثقافي، ولا بد لهذا من هذا، فشخصية الفحل تتحول لتصبح قوة معنوية ثم مادية، تحاط بنمط من الصفات التي تتحول إلى خصائص، ثم تصبح حقوقاً، وهذا يقتضي حماية ثقافية لكي تحمي الثقافة أنساقها وأنظمة هذه الأنساق وتحقق لها الاستقرار والترسخ.

لذا تظهر الثقافة وكأنما هي في حال من التناقض، إذ تدعو إلى البلاغة وتمجد الخطابية وسلطة البيان وتفضل الفصيح على العيي، وفي مقابل ذلك تحث على الصمت وترغب فيه وتجعله

---

(6) يبدو أن هذه القصة من التراث الشعبي، ولقد سمعتها من والدي ـ رحمه الله ـ ولم أتمكن من العثور عليها في المدونات. ولكن من الواضح أنها تحمل دلالة نسقية تتطابق مع الشرط النسقي، كما وضحناه.

حكمة ومعدناً ذهبياً.

إنها لا تتناقض هنا وهي تتصرف حسب الموجب النسقي، إذ منذ اختراع شخصية الفحل، وهو المالك للحق اللغوي والمجازي والتعبيري، وفي مقابل هذه الحقوق الفحولية تأتي رعايا الثقافة الذين يجب عليهم الوقوف بعيداً عن حقوق الأب الثقافي السيد الفحل، وهذا هو النموذج المحتذى نسقياً، ومن أجله جرى اختراع الصمت.

2 ـ 5 معركة النسق

في حكاية طرفة تتكشف لنا وسائل الثقافة وحيلها النسقية الماكرة، فالحكاية تقوم على تكوين دلالي مركب، تضمن فيه الثقافة حقوق التراتب الطبقي بما إن ذلك تكوين نسقي جوهري، فطرفة يعتبر في عرف هذا النسق مجرماً تجب معاقبته لأنه لم يلتزم بحقوق العلاقات الفحولية، هذا هو الغطاء الذي تتوسل به ثقافة المعارضة لتمرر معارضتها، حيث تبدو في الحكاية وكأنها تحافظ على حقوق التراتب الطبقي حسب مواصفاته النسقية، غير أن النص يضمر بعداً آخر وهو بعد يقوم على تورية ثقافية، تخفي المغزى عن أعين الرقيب النسقي، فالحكاية تضمر السخرية من النسق الفحولي، حيث تفضح رموز هذا النسق، وتعتمد في ذلك على كشف لعبة الصراع بين أنساق الهيمنة الثقافية ورموزها، كما هي مقررة في الثقافة الشعرية الرسمية، ونرى في ذلك صراع الفحول، بين المادح والممدوح، وبين الشاعر والشاعر، فالمتلمس وطرفة يؤديان وظيفة نسقية من حيث إن الحكاية تظهرهما في عمل مزدوج من المديح والهجاء مع الشخص ذاته الذي يظهر ممدوحاً

ومهجواً في آن، ثم إن الملك الممدوح يقدم أعطيته على شكل ميتة مرسومة، ثم إن الشاعرين يظهران أمام شيخ الحيرة أحمقين في حين يدعيان الحكمة، وهذا يعني أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكي. ويكفي أن شيخ القمل ظهر في الحكاية أحكم من فحول الثقافة. وهذا يبين لنا الفارق النوعي بين الخطاب الشعري والخطاب السردي، حيث تجري في السرد تعرية النموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعري الغارق في نسقيته.

وهذا ما نجده في الحكايات التي تعرضها المدونات الأدبية عن الشعراء، فامرؤ القيس الفحل يظهر مهزوماً أمام شاعر آخر في مبارزة أمام زوجته، وتنتصر الزوجة للخصم، مما يجعل امرأ القيس يطلق امرأته ويفقد لقب الفحولية، ويظفر الخصم بالاثنتين معاً، الزوجة ولقب الفحولة[7]. كما تظهر القصص امرأ القيس دموياً وغداراً ولصاً شعرياً، وتقدمه المدونات في صورة رجل لا يوثق به لا من أبيه ولا من معشوقاته ولا من أصدقائه، ولا من مناصريه من القبائل العربية التي استنجد بها للثأر من قاتلي أبيه، ولا من الروم بعد ذلك، وانتهى به الأمر وحيداً وضعيفاً وقد تمزق جلده من أثر السم المخبوء له في عباءة أهداها إليه كسرى[8]، وهذه ميتة تشبه ميتة طرفة، وفي كلتيهما يسعى الملك الممدوح إلى قتل الشاعر بحيلة تخلصه منه، وتشابه النهايتين يشير إلى الهاجس الثقافي

(7) الأغاني 7/ 121.
(8) عن حكايات امرئ القيس انظر الأغاني 8/ 60 ـ 79.

المعارض في تعرية النسق الفحولي والسخرية منه، أي السخرية من الصيغة الرسمية وما تمثله من هيمنة وتسلط طبقي.

ـ 3 ـ

نسقية المعارضة / جماليات العنف

لئن بدرت بوادر المعارضة في أمثلة على غرار ما ذكرنا من حكايات حيث تتوسل بالسرد لتعبر عن رفضها للنسق المهيمن إلا أننا نلاحظ أن المعارضة تقع في الحبائل النسقية، وإن عارضت المهيمن، إلا أنها تتخذ الأساليب السلطوية نفسها، فهي لكي تفضح الفحل تضع أمامه فحلاً أقوى منه، ولا تفعل شيئا سوى أنها تسلب القوة من هذا لتعطيها ذاك، وكلما تواجه فحلان فإن أكثرهما نسقية هو الذي ينتصر، فالمتلمس ينتصر على طرفة مذ كان المتلمس هو الأكبر وهو الأفحل[9]، بل إن الأصفهاني يتعمد إلغاء طرفة ويدمجه مع خاله المتلمس ولا يخصه بترجمة بمفرده مما يعني أنه يجعله تبعاً وردفاً. كما لا يفوتنا التنبه إلى أن المبدأ الذي بنيت عليه الحكاية هو مبدأ نسقي وهو مقولة (ويل لهذا من هذا، ويل للرأس من اللسان) وهي كلمة قمعية تزرع الخوف والاستسلام أمام العرف الثقافي ولقد انطلق التهديد بهذا الويل من المتلمس بوصفه فحلاً يحكم بالموت على من اعترض عليه، وراحت الحكاية ترسم الطريق إلى هذه النهاية النسقية. حتى لكأن

(9) جاء وصف المتلمس بأنه أفحل المقلين في المراجع المذكورة عن الحكاية أعلاه.

الحكاية قد وضعت لشرح هذه المقولة التي هي جملة ثقافية مكتنزة بالدلالة النسقية.

وفي حكايات امرئ القيس يجري الكشف عن الأدوات النسقية باستخدام العنف والقتل والتمزيق والغدر كأساليب لضرب الخصم، ويتم تغليب السلطة في الحكايتين معاً حيث ينتصر عمرو بن هند وقيصر على طرفة وامرئ القيس، وهكذا فلا يجري كسر الفحل إلا بفحل مثله، وإذا تقابل فحلان انتصر أكثرهما فحولة، وبذا فإن المعارضة تعزز النسق عبر توسلها بوسائله في المواجهة حتى إنها لتمنح الألقاب ذاتها لمن يهزم الفحل فتصف المنتصر بالفحل كما قالوا عن علقمة حينما هزم امرأ القيس فقالوا عنه علقمة الفحل[10].

وكما رأينا أن نموذج الفحل الشعري انتقل ليكون نسقاً اجتماعياً تتصنع منه شخصية الطاغية (الفصل الرابع)، فإننا هنا سنلاحظ أن نموذج الفحل سيتمخض عنه، أيضاً، نسق المعارضة، في كل شؤون هذه المعارضة، حيث تكون المعارضة في تاريخنا هي صورة أخرى من المهيمن والجميع يشتركون في السمات والسلوكيات ولن تكون ثقافة المعارضة إلا من حيث إنها إزاحة لنظام وإحلال نظام لا يختلف عن السالف من حيث الفعل والمسلك.

ولو نظرنا في التاريخ وأخذنا المثال الأموي / العباسي بوصف هذا المثال هو الحالة التي تمازجت فعلياً مع نموذج الفحل الشعري الجاهلي واستعادته تمثلاً وتدوينا، ولا شك أن

---

(10) الأغاني 7/ 121.

العباسيين قاموا بوصفهم معارضة سياسية ضد الأمويين بدعوى ظلم بني أمية وتجاوزهم، غير أن العباسيين وهم يقومون كمعارضة ينتهون إلى نهاية نسقية، ويقدمون أمثلة كالسفاح الذي اكتسب اسمه من كثرة سفكه للدماء حتى صار ذلك علامة عليه ولقباً له، ومن بعده المنظور[11] الذي لم يكن يطيق أحدا بإزائه حتى قتل أبا مسلم الخراساني، وهو القائد الذي أدار الحرب ضد الأمويين حتى ضمن السيطرة للعباسيين، وما كان له من ذنب سوى غيرة المنصور منه. كما أن سيرة العباسيين مع فلول الأمويين ومع ذكرى بني أمية وتاريخهم كانت تقوم على الإلغاء والمسح من الذاكرة، حتى لقد نادى المأمون بالبراءة من كل من يذكر اسم معاوية بخير[12].

وهذا لم يقتصر على تبادلات السياسة والسلطة فحسب بل إنه يشمل مسائل الرأي والفكر فالمأمون نكّل بكل من لا يرى رأيه في الاعتزال، لا لشيء إلا لأنهم لا يقولون كما يقول السيد الرئيس، وهذه هي صورة ومسلك أول وأهم معارضة في ثقافتنا، ومن ثم فإن معارضة المعارضة لم تكن بأقل منهم نسقية، فكل المعارضات التي قامت ضد بني العباس كانت شرسة ودموية وإلغائية. مما يكرر ويعيد تمثل النموذج الشعري الفحولي في النقائض، وما كان يفعله جرير والفرزدق كل ضد الآخر هو النسق الذهني والنموذجي الذي تتمثله السلطة والمعارضة معاً وبلا تمايز مع بعضهما البعض. والمسألة هي في الموقف من الآخر الذي يقوم على

---

(11) عن السفاح والمنصور انظر، المسعودي: مروج الذهب 3/ 266 ـ 333.
(12) السابق 4/ 40.

رفض هذا الآخر المختلف سواء فكرياً أو سياسياً واجتماعياً، وعدم اعتبار أحد بإزاء الذات، وهذا مسلك مشترك من كل التمثيلات الثقافية، وهو النموذج الذي سنته الأعراف الشعرية الأولى منذ الجاهلية، وتجدد النموذج في الأموي والعباسي، مما جعله نسقاً ومثالاً سلوكياً وذهنياً مترسخاً، وتمنحه التجربة الجمالية بإغرائها الجمالي، والتجربة النقدية بمحاجّتها الاصطلاحية، تمنحه قبولاً وجواز مرور مضمون ومؤمّن، مؤمّن ضد الملاحظة وضد التحرج من التصرف تبعاً لشروط النسق، ولم يعد هذا المسلك معيباً أو محرجاً أو مما يُخجل منه لأن التجربة الشعرية ظلت تضخه فينا عبر أقنعة الجماليات وكون الشعر متعالياً على شروط الواقع والمنطق، وصار السلوك النسقي كله متعالياً على شروط الواقع والمنطق، بل إن العنف اكتسب سمات جمالية وفنية حتى صرنا نتقبله ثقافياً وكأننا في حال نشوة شعرية، يتساوى في ذلك المهيمن والمعارض من حيث تمثيل كل منهما للدور متى ما تمكن من ذلك. وتتضح العلاقة العضوية بين المثال الشعري والسلوك عبر التمثل بالشعر واستدعائه ليكون سنداً في اتخاذ القرار مع الخصوم، فالسفاح والمنصور والرشيد والمأمون، مثلاً، كانوا يجدون في الشعر مصدراً للرؤية ونظاماً في الحسم، وما من قرار اتخذه السفاح إلا وكان رديفه بيتاً من الشعر، وكان المنصور يشاور رجاله حتى مدحه شاعر وصفه بفحولة القرار حتى لا يحتاج إلى معين[13]، فقطع عادة التشاور استجابة وتحقيقاً للشرط الشعري، والرشيد اتخذ قراره ضد البرامكة حينما ترنم أمامه مغن بأبيات لعمر بن أبي ربيعة تحث على الحسم، فقتل وسجن ونكب أعوانه

---

(13) المسعودي: مروج الذهب 3/ 301.

الذين ما كانت نفسه ترتاح لوجاهتهم بإزائه، وابنه المأمون كان من ديدنه أن يتمثل بالشعر إذا قضى على خصمه[14]، وهذه سيرة أكبر وأول معارضة تاريخية عربية، تلك المعارضة التي قامت بدعوى كبح الظلم والطغيان، وما كان صدام حسين مع عبد الكريم قاسم إلا مثالاً آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيمن إلى أن تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفحل الشعري، كما وضحنا في مبحث (صناعة الطاغية) في الفصل الرابع.

وهذه كلها مخترعات ثقافية دخلت مع التغيرات الجذرية التي صارت في أواخر العصر الجاهلي ثم صارت استعادتها وتمثلها في العصر الأموي وفي عصر التدوين العباسي، وإلا فالأصل هو الأصل العشائري المتساند جمعياً، كما يتمثل بقصيدة دريد بن الصمة حيث صورة الزعامة البدوية التي تعتمد على رأي الجماعة، ولا يتحكم الزعيم برأيه، بل ينصاع لرأي قومه حتى وإن رأى خطأ رأيهم. هذا منطق قصيدة دريد وهو منطق الزعامة البدوية، ولقد فصلنا القول في ذلك في الفصل الثالث حول النحن القبلية، وقلنا ما حدث حينما تم تحويل الذات النسقية من النحن القبلية إلى الذات الفحولية المفردة والمستبدة، ثم ظهور النحن النسقية، وما ترتب عن ذلك من تحولات في القيم والسلوك، وجرى اختراع الفحل ومن ثم صناعة الطاغية، ووقعت المعارضة في الشَّرك النسقي وصارت تعيد تمثيل النسق بكامل عيوبه، وهنا جرى اختراع الصمت اختراعاً ثقافياً لدواعي النسق وتحقيق شروطه لإكمال صورة الهيمنة النسقية.

(14) مروج الذهب 4/ 35.

الفصل السادس

النسق المخاتل / الخروج على المتن

- 1 -

1 ـ 1 الفرز الثقافي

في العصر العباسي الأول جرى فرز ثقافي تقررت معه الخريطة الثقافية العربية، وإن كان آخر العصر الجاهلي قد شهد ميلاد النسق الثقافي الفحولي الذي تمت العودة إليه وتمثله مع مطلع العصر الأموي، فإن مشروع التدوين في العصر العباسي قد اعتمد النموذج الجاهلي/ الأموي، حيث جرى تدوين النسق الشعري الفحولي مع ما يتبع ذلك من شعرنة للقيم ومن ترسيخ لصيغة الفحل الثقافي والاجتماعي، كما وضحناها في الفصلين الثالث والرابع.

ثم جرى مع عمليات التدوين المعتمدة على النموذج النسقي أن صارت عملية الفرز لكي تتميز ثقافة المتن، متأسسة على جذرين جوهريين ومتماثلين، أحدهما الجذر العربي المذكور، والآخر هو الجذر الفارسي / اليوناني، وهما معاً يقومان على ثقافة تراتبية ذات هرم فحولي يستند على الذات المفردة المستبدة المطلقة، وعلى القطع بأولوية المعلم الأول وتبعية اللاحق والتعالي

على الآخر، وعلى كون من عدا الذات هامشياً لا قيمة له، يتمثل ذلك في جمهورية أفلاطون التي هي قانون طبقي استبدادي وقطعي صارم في قطعيته وطبقيته، ويتمثل أيضاً في المعطى الفارسي/ الهندي الذي تقدمه نقولات وترجمات ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير) وفي (كليلة ودمنة) مما هو بيان في التراتب والطبقية الثقافية والسلوكية، وهذه هي الجذور التي شكلت المتن الثقافي مع فاتحة العصر العباسي، وترسخت معها القيم الثقافية المشكلة للمتن.

وبما إن المتن قد تشكل وجرى فرزه فإن الهامش لا بد أن يتشكل ويجرى فرزه أيضاً، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافيا وعرقيا، حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتن، وصاروا في الهامش بوصفهم مادة للتظرف والتندر، ومع الأعراب جاءت أقوام أخرى من مثل ما نلحظه في عناوين كتب ورسائل الجاحظ، كالسودان والبرصان والنساء والجواري، ومن مثل الحيوان، وهذه كلها عناوين تدل على الهامش، وفي الوقت ذاته فإنها تدل، بما إنها من مؤلفات الجاحظ، على اهتمام خاص من الجاحظ بالمهمش والمنسي، وهذا ما يستوجب منا وقفة تأمل لكون خطاب الجاحظ يقف كمثال وحيد يوضح لنا العلاقة بين المتن والهامش، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن، وسنتخذ من ذلك دلائل لنا في تفهم وسائل المعارضة الثقافية في مواجهة المتن ومقاومة محاولة تهميشها وإسكاتها.

1 ـ 2 البيان الثقافي (المتن / الهامش)

يمثل كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) نموذجاً لتجاور النسقين

الثقافيين، يتجاوران في حال من الصراع المكبوت، بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة، ولأمر هامّ ساد في كتاب البيان والتبيين أسلوب الاستطراد، الذي هو خروج (على) المتن، وليس مجرد خروج (عن) المتن. وإن كنا فيما سبق، وحسب قوانين النقد الأدبي، قد تعاملنا مع ظاهرة الاستطراد عند الجاحظ على أنها مظهر أسلوبي يحتكم لدعوى قالها الجاحظ نفسه في رغبته برفع الملل عن نفس القارئ، وهذه دعوى يجب أن نتبين فيها مهارة الجاحظ في المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي، والتظاهر أمامه بأن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية، ثم العودة بعد ذلك إلى الجد.

إن التدقيق في الأمر يكشف لنا أن وراء الاستطراد لعبة أخطر من مجرد الإمتاع، بل إن الإمتاع جرى استخدامه كأداة للرفض والتعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة.

وبما إن الاستطراد هو أهم علامات الخطاب في كتاب البيان والتبيين خاصة، وبما إن هذا الكتاب يمثل في ظاهره الثقافة المؤسساتية وينافح عنها ويقدمها على مستوى المتن وعلى مستوى النية الجادة، بما إن هذا هو المعلن في الخطاب، إذن ماذا عن النص الاستطرادي المجاور، وما علاقته بالمتن، هل هي علاقة تكامل أم علاقة تناسخ، وهل هي في هزلها الظاهري وفي إمتاعيتها المزعومة، هل تتآلف مع المتن أم تتقاطع معه...؟!

إن ثبت لنا أنها تتقاطع مع المتن وتنسخ دعواه وتقوض أطروحته، فهل سنظل نقبل حيلة المؤلف بأن الاستطراد مجرد

تسلية لتبديد ملل القارئ...؟ أم أننا سنرى في الاستطراد قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، فتقوضه عبر لعبة السخرية، ومن ثم فإن المؤلف يتوسل بالاستطراد لكي يتمكن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسساتي...؟

إننا أمام حالة ثقافية فريدة ومتطورة في إتقانها للعبة المعارضة حيث تتخذ من المضمر النصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن، وهنا نحن في مثال الجاحظ أمام تمثل فعلي لحال الخطاب بين نسق ظاهر ونسق مضمر، وهما في وضع تناقض وتناسخ، فيما بين المتن والهامش، كما وضحنا نظرياً عن مفهوم الدلالة النسقية في الفصل الثاني، وكما سنوضح تطبيقياً فيما يلي من قول.

ـ 2 ـ

2 ـ 1 الحكاية الناسخة

يروي الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية)[1] كان لها " ابن شديد العَرَامة، كثير التلفت إلى الناس، مع ضعف أسر، ودقة عظم، فواثب مرة فتى من الأعراب، فقطع الفتى أنفه، وأخذت غنية دية أنفه، فحسنت حالها بعد فقر مدقع، ثم واثب آخر، فقطع أذنه فأخذت الدية، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال، ثم واثب بعد ذلك آخر، فقطع شفته، فلما رأت ما قد

(1) البيان والتبيين 3/ 414.

صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها، حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها:

أحلف بالمروة يوماً والصفا
أنك خير من تفاريق العصا"

ترد هذه الحكاية في كتاب العصا، وهو واحد من أهم مباحث الجاحظ في البيان والتبيين، وهي حكاية تضمر أشياء كثيرة في علاقاتها مع النسق، وفي التقاطع بين الهامش والمتن، سنعرض لها هنا.

2 ـ 2 المأزق النسقي

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد الذي هو ديدن الجاحظ في البيان والتبيين، والمتن هنا هو العصا، ولقد خرج الجاحظ على الحديث الجاد عن العصا، ليأتي بهذه القصة، وهي قصة نرى أنها تحمل دلالات على كيفية حركة الجاحظ في تعامله مع المتن وفي وضع المتن والهامش في مواجهة سافرة، وأول علامات هذه المواجهة هو ما يمكن أن نلاحظه من لعبة المكاشفة ضد المنطق النسقي. والمنطق النسقي يتكئ على نوع من الخطاب الذي يقول ما لا يفعل، وبه تكون الدلالة غير منطقية ولا واقعية، وهذا بالضبط هو ما تفضحه هذه الحكاية، فبطلة الحكاية اسمها (غنية) ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعة، وهذا مأزق لغوي يعري منطق اللغة ونسقيتها، من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمى، فالغنية ليست غنية، كما أن الفقيرة ليست فقيرة، إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنظار مذ كان اسمها غنية، مع أنها ليست غنية. وهذا المأزق اللغوي النسقي هو ما راحت الحكاية

تحاول معالجته، ولكنها تعالجه بطريقة ساخرة، مما يجعلها تمعن في السخرية من النموذج المؤسساتي في التعبير ومن مؤسسة المجاز التي تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعني، ولا تقيم علاقة منطقية بين الاسم والمسمى، وليس يعني المؤسسة المجازية أن تكون المرأة غنية أولا تكون، وقد منحتها هذا الاسم، كما لا يعنيها أن تعلن عن فقرها عبر نظام التسمية، فالمجاز والحقيقة شيئان غير متلازمين، وهنا يأتي الجاحظ الساخر ليوظف الاستطراد في مواجهة المتن، ويجلب هذه القصة التي ستتولى تصحيح الخطأ اللغوي وتحول المرأة إلى امرأة غنية فعلاً، اسماً ومسمى.

ولكن كيف تفعل ذلك...؟

إنها تفعله بطريقة تمعن في السخرية والفضح في مواجهة المتن فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت المبضع. وتجلب فتى ذكراً وتأخذ أكثر الواجهات الذكورية وهي الوجه، فتأخذ في تقطيعه إرباً، ثم تعري لغة الذكر، فهو فتى عَرَامة، أي أنه سليط اللسان يتطاول في القول مع التباهي بنفسه، والتعرض للآخرين، وهذه هي صفات النسق الشعري الذي يوظف اللغة كقيمة ذاتية سلطوية تقوم على الادعاء والاعتداء اللفظي، وكأن الحكاية هنا ترسم صورة هزلية للفحل النسقي/ الشعري عبر صيغة ابن غنية، ثم عبر وضعه في امتحان صارم لمواجهة دعواه وتحمل تبعات سلاطته وتسلطه.

وتمعن الحكاية في سخريتها من النسق الفحولي، فهذا الولد العرامة يأتي لا كإنسان بل كمجرد ولد للمرأة غنية / الفقيرة، يأتي

الفتى بلا اسم ولا لقب ولا صفات غير صفة واحدة هي كونه عرامة، وعدم التخصيص يعني تعميم المثال وإضمار السخرية من النموذج الذكوري المتكئ على سلطة البلاغة وقوة الادعاء.

ويجري تقطيع الوجه المذكر لمصلحة المرأة ولمصلحة إعادة القيمة العملية للغة، من أجل أن تكون كلمة (غنية) ذات مدلول حقيقي، مع ما يحمله ذلك من تعمد للعبث بالوجه المذكر، وهو تقطيع يتماثل مع ما يفعله الجاحظ حينما يمزق المتن لمصلحة الهامش فيستطرد واصفاً الاستطراد بأنه لإزالة الملل عن القارئ، أي أن المتن ممل والاستطراد ممتع. والمتن ممل لأنه رسمي ومؤسساتي ونسقي، والخروج عليه يصبح من باب تقطيع النسق والسخرية منه. كما إن القصة تتضمن الانتصار للأنثى المهمشة مذ جاءت صياغة الحبكة لصالح المرأة، وذلك ما يؤكد أن الاستطراد خطاب نقدي يعري عيوب الرمز النسقي، في ذكوريته وفي ادعائه اللفظي وفي مفارقته ما بين القول والفعل، وتسعى الحكاية إلى إصلاح الخلل في التركيب النسقي، من أجل الانتصار للمنطقي والإنساني.

2 ـ 3 العصا الرمزية

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد والتظرف، وسط (كتاب العصا)في البيان والتبيين للجاحظ، والعصا وثقافة العصا جاءت أصلاً في مساق الدفاع عن الثقافة العربية ورموز هذه الثقافة، ومن أهم هذه الرموز تأتي العصا التي راح الجاحظ يعدد مزاياها ويصف وظيفتها ويؤكد على أهميتها وعلى أبعادها الدلالية البلاغية / الفحولية بوصفها رمزاً وبوصفها علامة نسقية.

وبما إن الحكاية ترد في كتاب العصا، والعصا تمثل رمزاً ثقافياً، لها علاقة عضوية بالمفهوم النسقي لشخصية الفحل، فإننا نقف ـ أولاً ـ على الأبعاد الدلالية الرمزية للعصا وعلاقة ذلك بنظرية البيان، حيث يقوم كتاب العصا على مفهوم مركزي في نظرية البيان، فالعصا آلة بلاغية، بل هي ركيزة البلاغة والبيان، ومن دونها لا يكون البيان. وقد قال عبد الملك بن مروان: لو ألقيت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي[2]. وقبله أدرك سحبان وائل إن لسانه قاصر وذهنه معطل ما لم يمسك العصا بيده، فينطلق بليغاً ضارباً في القول والبيان بسبب هذه الآلة السحرية، وقد عجز عن الاسترسال في الخطابة حينما طلب منه معاوية ذلك، لأنه لم يكن يحمل عصا، ولم يتمكن من الانطلاق في خطبته حتى أحضروا عصاه من البيت بعد أن جرب عصا أخرى معارة لم تفد في تحريك قريحته[3]، ولما حضرت عصاه راح يخطب النهار كله.

والعصا كمال وتكميل، ذلك لأن الأبدان قاصرة بما إنها محدودة فإذا أمسكت بالعصا طالت الأبدان بعد قصر، وتقوت بعد عجز وامتد اللسان مع العصا ليكون طويلاً وبليغاً. كما أن حمل العصا دليل على التأهب للخطبة والتهيؤ للإطناب[4].

إنها العصا ومفعولها الزيادة والتكميل " ومن شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم، فإذا أشاروا بالعصا

---

(2) السابق 414.

(3) السابق 445.

(4) السابق 444.

فكأنهم قد وصلوا بأيديهم أيادي أخر ـ البيان 444 "، و " كل ما زادوه في الأبدان ووصلوه في الجوارح فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان.. وذلك أهيب في القلوب وأهول في الصدور وأعظم في العيون ـ 445 "

والعصا هنا قيمة فحولية فهي زيادة في لسان الخطيب وفي جسمه، ولا تتأسس فحولة اللغة وبيانية البيان إلا بواسطة العصا، ولولا العصا لما بقي سوى نصف عبد الملك بن مروان، أي نصف التاريخ ونصف الدولة ونصف الرجولة، كما ينص الاقتباس المذكور أعلاه، وماذا ستكون عليه حال سحبان وائل لو لم تكن له عصا...؟!

وهذا بالضبط ما يسعى الجاحظ في البيان والتبيين إلى تأسيسه في ذهن القارئ عبر متن الكتابة، حيث يجري تقديم العصا في كتاب خاص بها، وترسيخها كقيمة فحولية بيانية لا تتحقق الرجولة والخطابة إلا بوجود العصا، وفقدانها يكون علامة نقص وعيٍّ. وستكون القاعدة البلاغية والقانون الثقافي أن لا بيان بلا عصا ولا كمال بلا خيزرانة.

ولا شك أن سحرية العصا قد تأسست تبعاً لذلك في الذاكرة الثقافية وفي المخيال الإبداعي، حتى لقد صارت العصا والعمامة علامتين سحريتين لهما فعل إعجازي وخوارقي، وبهما يدرك الرجل كل غاياته التي يعجز عنها إذا لم يك صاحب عصا وعمامة. وحكاية حسن الصائغ البصري في ألف ليلة وليلة شاهد ثقافي على ذلك حيث تأتي (الطاقية والقضيب) ليكونا الأدوات السحرية التي تهبّ لنجدة حسن البصري ومساعدته على استرداد

زوجته الهاربة منه إلى عالم الجان الذين هم أهلها الأصليون وكان قد خطفها من قبل رغم إرادتها ولما تمكنت من الهرب عادت إلى عالمها الخفي، واستحال على حسن أن يسترد زوجته الجنية في البدء، غير أنه لما حصل على طاقية وقضيب (عصا) تمكن من استرداد زوجته الجنية. وبذا فإن فحولة البصري ظلت خارج الفعل والتحقق إلى أن أمسك بالعصا والطاقية السحريتين[5].

ولكن ما الذي منح العصا هذه القيمة السحرية...؟

إن الجاحظ يدرك أن ليس بين الكلام والعصا سبب (البيان ص 398). ولكنه في الوقت ذاته يلمس البعد السيميائي الذي يجعل العصا ذات دلالة جوهرية فالعيدان جواهر وهن جواهر كجواهر الرجال، كما يقول (ص 433) فهي هنا تنتسب إلى سلم القيم الطبقية/ الفحولية، من حيث الرتبة والهرمية، وليس كل عود بذي شأن، ولذا تتفاوت العيدان كتفاوت الرجال، وليس كل رجل فحلا، و ما كل لسان بليغا،و كذا فليس كل عصا بذات جاه وشرف، ولكن إذا ما اجتمع الشرفان، شرف الفحولة وشرف جواهر العيدان فهنا يكون البيان بشطريه كاملاً غير منقوص.

ولا يتم التعرف على وجه المجد وشرف الفحولة إلا عبر هذه العلامة الفارقة " ولكل جنس سيما، ولكل صنف حلية وسمة يتعارفون بها ـ ص 433 ".

وبما إن العصا من جواهر العيدان فإنها تكون بذلك رجلاً فحلاً، وتكون علامة على جنس، وهي حلية وسمة ولذا فهي

---

(5) ألف ليلة وليلة 4/ 72 وما بعدها.

عضو يضاف إلى عضلية الرجل وجثمانية الفحل والعصا يد أخرى (ص444) هي أداة لتضخيم الفحولة وتكبير الذكورة. والعلة تكون في فعل التهويل.

على أن لعبة التهويل التي يشير إليها الجاحظ (ص 443) هي لعبة بلاغية خطابية تتوسل بالتأثير السيميائي لإحداث الرهبة في النفوس ولإظهار الذات بمظهر تهويلي يغطي على نواقصها ويمنحها كمالاً ظاهرياً، أو عرامة لفظية، بزيادة بلاغية وعضلية بما إن العصا امتداد للجسد، وبذا يتمدد الجسد مع مزيد من الحركة الحرة التي توفرها العصا بالتهويش والتلويح ويتضافر ذلك مع جهورية الصوت لكي يتمدد سلطان اللفظ ويغطي أفق الاستقبال ويملأ الفضاء الصوتي. وهنا يكون الخطيب وتكون الخطابة كامتداد للرهبة الشعرية.

هذه هي العصا في المتن البلاغي،

ولكن ماذا عنها خارج هذا المتن...؟

هنا تأتي حقيقة أخرى لا تنافس الحقيقة الأولى فحسب، بل تكاد تلغيها وتقوضها، وذلك حينما أخرج الجاحظ العصا من المتن إلى الاستطراد، وجعلها مادة للتظرف والسخرية ثم حولها إلى الهامش بعد أن كانت متناً. وهذه هي لعبة المتن والهامش لدى الجاحظ، كما يجب علينا أن نتوقف ونسأل.

2 ـ 4 أيهما الأصل...؟

في حالة الجاحظ يحق لنا أو ربما يجب علينا أن نتساءل عن أيهما الأصل الكتابي عنده، أهو المتن أم الهامش...؟

وهل كان الجاحظ يستطرد خروجاً عن المتن، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتوسل بها كي يخرج إلى الهامش من تحت المتن، ومن ثم لا يكون المتن إلا قناعاً يتوسل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارئ...؟

لقد كان الجاحظ يقول في علنه إنه يستطرد لكي يسلي القارئ ويزيل عنه الملل، غير أننا نجد من المبررات ما يكفي لكي نتساءل عن وظيفة الاستطراد عنده، وعما إذا كان لهدف أبعد من الدعوى المعلنة، خاصة أن الاستطراد يحدث في كتاب البيان والتبيين أكثر من غيره، بل إنه لا يوجد في أعماله التي يتعامل فيها مع القضايا المهمشة كالبخلاء ورسائله العديدة.

على أن حكاية (غنية) تدفع إلى طرح هذا التساؤل، هذه الحكاية التي جاءت وكأنها مجرد استطراد وإمتاع، غير أنها تحمل جرثومتها النصوصية الخاصة التي سوف تقتل النص الأصل، أو ما نسميه المتن، وكأنما جاءت لتلغي الخطاب المؤسساتي وتزرع بدلاً عنه خطاباً آخر، خطاباً كان هامشياً واستطرادياً، ولكنه سيصير أصلاً ومتناً عبر مفعوله المخاتل للفعل النسقي.

وما علينا إلا النظر وإعادة النظر.

وهاهي صيغة (تفاريق العصا) التي جاءت الحكاية متفرعة عنها، وقد خرج الجاحظ عن الحديث عن العصا في حال كماله إلى العصا في حال تهشمه وتكسره إلى فتات هي التفاريق، ويتحدث الجاحظ عن تفاريق العصا ناقلاً جواب ابن الأعرابي الذي سئل: ما تفاريق العصا..؟ فقال: "العصا تقطع ساجوراً وتقطع عصا الساجور فتصير أوتاداً، ويفرق الوتد فتصير كل قطعة

شظايا، فإن كان رأس الشظاظ كالفلكة صار للبختي مهارا ـ وهو العود الذي يدخل في أنف البختي ـ وإذا فرق المهار جاءت منه تواذ»[6].

إذا أخذنا هذا الكلام بالاعتبار وتصورنا تحول (العصا) من الوحدة والكمال إلى (التفاريق)، ثم انطلاق الجاحظ بالحديث عن العصا في حال تهشمها وعن فوائد هذا التهشم، فكأنما ذلك إشارة إلى تفتت المتن إلى الهوامش، وتحوله من الكتلة الصلدة ذات الوجه الواحد إلى الوجه المفتت، حيث هو الأفود والأنفع.

على أن مشهد هذا الرمز الفحولي يتمزق، كما تمزق وجه ابن غنية، ويتحول إلى تفاريق، جعله عملياً أولاً، ثم إنه أخرج الرمز من سياق إلى سياق آخر مغاير ومخالف.

السياق الأول هو المتن حيث المجد البلاغي للعصا، والثاني هو الاستطراد حيث يتكسر شرف العصا، وبدلاً من كونها قيمة بلاغية وخطابية صارت سواجير، وقد ذكر الجاحظ أن السواجير تستعمل للكلاب (ص 414).

يحدث هذا التبادل للرمز ما بين فحولة المتن وكلاب الهامش.

ثم إن العلاقة ما بين العصا ووجه الرجل من جهة، والعرامة ـ وهي ضرب من ضروب البلاغة الأنانية ـ من جهة أخرى، لهي علاقة ذات مدلول حاد على تحول غير تلقائي وغير بريء، وازدواج الخطاب هنا ما بين متن واستطراد أو ما بين متن وهامش

---

(6) البيان والتبيين 3/ 414.

حيث نجد ثقافتين متعارضتين تنقض إحداهما الأخرى، وكأن الثقافة هنا تتحرك ضد ثقافتها، ضد ذاتها، مذ صار الاستطراد ناقضاً للهامش ومضاداً له. وكأن الاستطراد ما جاء إلا ليقلب وجه الخطاب ويدير وجه الثقافة،وهي حركة ما كرة ربما تشير إلى إستراتيجية ثقافية تهدف إلى مقارعة الخطاب بالخطاب والمتن بالهامش، وبالتالي فهي حركة ناسخة تنسخ وتلغي، تقول وتشطب، تثبت وتنفي، ترفع وتخفض، على غرار الأسلوب البلاغي بالذم بصيغة المدح.

2 ـ 5 تأتي فكرة (التقطيع) على أنها شفرة مركزية في حكاية المرأة الفقيرة غنية، فالوجه المذكر يتحول إلى قطع وتفاريق، فالأنف والأذن والشفة تتساقط في الحكاية عضوا بعد عضو، كما إن العصا تتحول إلى تفاريق وقطع مبعثرة. والطريف أن العصا والوجه معاً يصبحان مفيدين ونافعين بعد تحولهما إلى تفاريق، وهما غير نافعين في حالة بقائهما سالمين.

وتبدأ المسألة مع عقدة (العَرَامة) وهي الشراسة اللفظية وطول اللسان، والعرامة شراسة ذكورية تتخذ المقدرة اللغوية ذريعة للعبث والمشاكسة، ولكنه عبث ادعائي، قول بلا فعل، كما هو النموذج الشعري. إنها صورة عن البلاغة في وجهها السلبي، وهكذا يظهر الولد ابن غنية بهذه الصورة حيث يمتلك لساناً حاداً وبليغاً وتكتمل فيه صفات ثلاث هي: الذكورة / البلاغة / عدم النفع.

ومن هذه الصفات تظهر نوايا السخرية من النموذج البلاغي الذكوري الرسمي الذي هو النموذج الفحولي / الشعري. ويجري عرض الغلام بوصفه رمزاً هزلياً على تلك البلاغة، يجري تعريضه

للواقع المعاشي الفعلي كي ينفضح النموذج بما إنه غير نافع وبما إنه عاجز، ولا يملك سوى الادعاء اللفظي.

وهو لم ينفع أمه الفقيرة، مع أنه قد عرِم أمه أي شرب لبنها، من قولهم عرم الصبي أمه، أي رضعها[7]. ولكن عرامته تحولت إلى فعل سلبي جلب الضرر له وللناس، لولا أن الحكاية قلبت الموازين وحولت الضار إلى نافع.

بدأ النفع مع التقطيع، تقطيع الوجه، ومع كل قطعة كانت الأم تأخذ الدية، فأخذت دية الأنف، وهي دية كاملة حسب الحكم الفقهي في أخذ كامل الدية عن العضو الذي لا مثيل له في الجسم، وأخذت دية كاملة أخرى عن الشفة، مثلما أخذت نصف دية عن الأذن، بما إن في الجسد أذنين، أي أنها حصلت على ديتين ونصف، أي ما يعادل قيمة الولد مرتين ونصف، ولو قتلوه مرة واحدة ما جاءها سوى دية واحدة، إنه هنا وبهذه الطريقة أثمن وأنفع، ولقد بقي الولد حياً في الحكاية، وبالتالي فهو مهيأ كمصدر لمزيد من الديات طالما أن فيه أعضاء قابلة للقطع من دون أن يموت. واغتنت غنية الفقيرة، من بعد إدقاع وشبعت من بعد جوع، وقالت كلمتها عن ابنها إنه خير من (تفاريق العصا).

هنا ومع هذه الكلمة تبدأ عمليات الترميز الثقافي، فالذي يجري تمزيقه هو(الوجه) والوجه تحديداً دون سائر الأعضاء. وفي الوجه يجري تقطيع الأنف والأذن والشفة. ولو تأملنا في ذلك لوجدنا أن الممزق هنا هي أدوات الحلية البلاغية، والخطيب الذي

(7) المعجم الوسيط (ع ر م).

يفقد أنفه وشفته سوف يكون ذا وضع مضحك وباعث على الاستهزاء، ولسوف تتضاعف الصورة الهزلية لهذا الخطيب إذا ما كان مقطوع الأذن. ولك أن تتصور المنظر المضحك لخطيب مقطوع الأذن والشفة والأنف، من حيث المظهر ومن حيث أثر ذلك على اللغة وصوت الخطيب، وتتزايد السخرية مع العصا المتهشمة إلى تفاريق. والحكاية تقدم لنا هذه الصورة الهزلية دون أن تقطع دابر الخطابية الفحولية إذ إنها قد أبقت على اللسان دون مساس. فاللسان هو أداة ابن غنية لكي يمارس عرامته، وهي عرامة لولاها لما حصل التقاطع النسقي، ولذا تقطعت أوصال الوجه الأخرى دون اللسان.

هنا تأتي علامة الربط بين العصا والوجه، وبينهما والعرامة لتكون باباً للسخرية من المتن الرسمي. ذلك بما إن الوجه المذكر هو العلامة الثقافية على المتن وتأتي العصا بوصفها علامة مساعدة تكتمل بها أداة الفحولة والبيان. وإذا ما جرى تقطيع الوجه والعصا وتحويلهما إلى (عرامة) فإننا أمام مشهد يقول بلا نفعية هذا الرمز ومن ثم جواز السخرية منه، ولا يتحول هذا الرمز إلى علامة مفيدة إلا عند تقطيعه وتحويله إلى تقاريق.

والعصا والوجه في خطاب الجاحظ هما شيء واحد، كما نستخرج من عرضه في (كتاب العصا) حيث تبرز العصا بوصفها علامة ثقافية رمزية فهي شطر الكلام وهي لب الخطابة والبلاغة، هذا ما يقوله المتن كما يقدمه الجاحظ، غير أن الهامش يأتي بحركة مستديرة ليغير وجه الخطاب فيمزق الوجه ويهشم العصا، وينتصر لثقافة البسطاء والفقراء على حساب ثقافة النسق.

أهي مسعى لقتل الخطيب، مثلما قتلت صحيفة المتلمس الشاعر، كما عرضنا في الفصل الخامس...؟!

إن كتاب العصا للجاحظ هو في حقيقته الرسمية كتاب في الخطابة، وليست العصا إلا علامة بلاغية خطابية، بالمعنى الإيجابي حسب ظاهر الأمر، ومن هنا فإن تمثيل العصا بالوجه، وليس بأي عضو ذكوري آخر ـ كما هو الافتراض الأقرب ـ يوحي بشيء يلامس الخطابة تحديداً، لاسيما وأن الأعضاء التي جرى تقطيعها هي من حلية الخطيب والبليغ.

ولا شك أن الثقافات كلها تحمل لنا قصصاً وحكايات عن تقطيع يجري ضد الجسد المذكر، ويمس أكثر ما يمس عضو الذكورة منذ أيام عناة الكنعانية وخصيها للرجال[8]. وتلك مسألة تعودت عليها الثقافات، ولكننا هنا أمام تحول وانصراف جذري، فالعصا وجه مذكر. وهي، أي العصا، في الوقت ذاته رمز بلاغي ومتن ثقافي، وإذا ما جرى تحويل ذلك إلى مشبه به مثير للضحك لأنه غلام عرامة وغير نافع، وجرى تقطيع هذا الوجه مع ربط ذلك كله بتفاريق العصا، فإن إعادة قراءة الخطاب الثقافي عند الجاحظ تستدعي الأسئلة والافتراضات بقوة وتحدٍّ.

وإن كان العرب يقولون في أمثالهم إن الفحل لا يرغَّم أنفه[9] إلا أن الحكاية هنا رغمت أنف الفحل، وبصورة هازئة وساخرة. ولم تظهر فوائد الوجه والعصا إلا بعد هذا الترغيم.

---

(8) محمد خياطة: المرأة والألوهة 63 دار الحوار، اللاذقية 1984.

(9) البيان والتبيين 3/ 412.

فهل هذا يعني أن تهشيم الرمز الواحد وتفريقه إلى مجموعة رموز، هو ما يؤدي إلى النفع، ومن ثم تحويل المتن إلى منظومة متعددة مما كان في عرف الأصل مجرد هوامش ومحقرات...؟ على أن اهتمام الجاحظ بالهامشي في كتبه ورسائله يساعد على تبين وجاهة التساؤل.

إن للحكاية وجوهاً من التأويل تجعلها نافذة مواربة يستطيع الدارس أن يتسلل منها إلى دار الجاحظ فيرى أشياء لن يراها لو دخل من الباب الرسمي.

ـ 3 ـ

لعبة الاستطراد أو طرد المتن

يستطرد الجاحظ كي يطرد المتن، بوصف ذلك أحد أساليب المعارضة المخاتلة، وتبدأ اللعبة ـ أولاً ـ بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو انعطافة ذهنية وثقافية مختلفة ومخالفة للمتن. ثم ينعطف الكلام مرة أخرى نحو وجهة ثانية تتولد عن الأولى. وفي هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيداً عن المتن، وهو ابتعاد ذهني وثقافي يفضي حقيقة إلى إلغاء الأصلي والسخرية منه ويؤدي إلى إحلال قيم ثقافية بديلة ومنافسة.

فنحن في كتاب العصا نقرأ أقوال الجاحظ واقتباساته عن العصا الفحل، ثم ينحرف بنا الخطاب باتجاه قول سائر عن (تفاريق العصا) وما إن يأخذ الجاحظ بشرح القول حتى ينحرف ثانية إلى حكاية عن المرأة الأعرابية الغنية / الفقيرة، ويعقد القرينة الاستطرادية بين الحكاية والقول في عقدة سردية تشويقية وتتابعية.

ويدخل الكتاب بعد ذلك إلى مجموعة من الحكايات عن العصا تتالى واحدة بعد أخرى، وكلها تفيض بالطرائف الساخرة مما يلغي رسمية المتن وجديته، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنما هي غايته وجوهره. وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن.

والجاحظ في هذا كله لا يبتكر شيئاً من عنده، إنه فحسب يستضيف الأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء والهامشيين، ويضعهم بجانب البلغاء والوجهاء، ثم يسمح للهامشيين بأن يتكلموا بلغتهم وبحكاياتهم وبهواجسهم، ويترك حكايات الناس تزاحم أقاويل البلغاء والخطباء والوجهاء، وهنا ستكون الغلبة للحكاية على البلاغة، وستكون للهامش على المتن.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن نوايا الخطاب وعن مشروع النص واستراتيجيته. وهو تساؤل يفضي بنا إلى الزعم بأن الجاحظ لا يكتب المتن ويقصده بقدر ما يكتب الاستطراد ويهدف إليه، وهو يستحضر المتن لكي يضعه في مواجهة هزلية مع الهامش، وهو إذ يضرب هذا بهذا لا ينحاز إلى واحد دون الآخر، ولكنه يدع القصص والحكايات تتكلم، مستخدما لذلك كل الحيل السردية مع الاستعانة بالسخرية كأداة نافذة وفعّالة، وهذا ما يغلب جانب الهامش إذ إن الهامشي هو الأقرب للسردية الساخرة، مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائي ويميل القراء إليه لإمتاعيته، وتتحول شخوص الحكايات إلى صور حية ومألوفة ومحببة، فيتعاطف معها القارئ، وبذا ينتهي الخطاب مع القارئ ليكون خطاباً مضاداً ومعارضاً وخطاباً نقدياً ساخراً.

هذا صراع تتولاه الثقافة بحضور أنساقها المتضاربة المتن منها

والهامش، ولكن ذلك كله من إنتاج مخرج مسرحي ما هر اسمه أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الذي أفلح في التحايل على المتن حتى تمكن من اللعب والسخرية، وتوسل لذلك بالاستطراد الممتع في مقابل المتن الممل.

الفصل السابع

صراع الأنساق

(عودة الفحل / رجعية الحداثة)

ـ 1 ـ

1 ـ 1 تهشيم النسق:

في عام 1947 حدثت حادثتان ظاهرهما أدبي، وحقيقتهما ثقافية، حيث ظهر ديوان نزار قباني في دمشق، (طفولة نهد)، وظهرت نازك الملائكة، ومعها حركة الشعر الحر والسياب. وكأنما كان ظهور ديوان نزار رداً نسقياً على ظهور نازك. ولقد سبق أن ناقشت مشروع الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصف ذلك حادثة ثقافية، بما إنها مسعى ثقافي لكسر عمود الفحولة، وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل، وتؤسس لخطاب إبداعي جديد يتطبع بالطابع الإنساني، له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية. وكانت نازك الملائكة هي الرائدة فيه، ثم تلاها السياب في تطوير الخطاب وفي فتح آفاقه الإبداعية إلى أقصى مدى. ولن أكرر هنا ما قلته من قبل[1]، غير أنني استدعي الموضوع هنا لأشير إلى ما يمكن

---

(1) انظر كتابنا: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. أما مسألة الأولية التاريخية =

أن يفعله النسق المهيمن بسطوته الضاربة لمواجهة أي مسعى لكسر الهيمنة النسقية، وهي هيمنة انغرست في أعمق أعماق الوجدان الثقافي العربي، ولذا فإن ظهور ديوان نزار قباني متزامناً مع ظهور نازك والسياب سيكون هو الرد النسقي على محاولة زعزعة سلطة النسق الفحولي بسماته التي حددناها في الفصلين الثالث والرابع.

ولذا فإن نازك ونزار ليسا ظاهرتين أدبيتين فحسب، بل هما أيضاً علامتان ثقافيتان ينطوي خطاب كل منهما على (نسق) عميق يتوسل بالجمالي لكي يمرر رسالته ويغرس تأثيره. كما إن نزار ونازك ليسا وحيدين هنا بل هما مثالان على خطابين متجذرين ومتفرعين، والسياب وأدونيس يأتيان في قلب المعمعة مع نازك ونزار، فالسياب من جهة، وأدونيس من جهة ثانية، هما علامتان على نسق وآخر، وبينهما اختلاف شاسع له دلالاته النسقية الخطيرة. وإن كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخاً وقبولاً على يديهما كممثلين فحوليين لذلك النسق، كما سنرى في هذا الفصل. وعبر الاستفحال الذي يمثله نزار، والتفحيل الذي يمثله أدونيس، ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته. وسيجري تحويل مشروع الحداثة العربية من ثوريتها على النسق، إلى خضوعها التام للنسق وانضوائها تحت شرطه الثقافي

= المجردة فقد ناقسناها في كتابنا: الصوت القديم الجديد. ونحن نميز بين ريادة الحركة وبين مجرد التجريب المعزول.

والذهني. وهذا لن ينحصر في الشعر فحسب، بل سنجد له آثاراً في الخطاب العقلاني / الفكري، مثلما هو موجود في الخطاب الإعلامي والسياسي. وذاك يغذي هذا ويؤسس له. وسنعرض لنماذج على ذلك من نزار قباني وأدونيس، حيث سنسعى إلى ملاحقة النسق وكشف آثاره وفضح علاماته في ما يلي من مباحث.

على أن من المهم أن نشير هنا إلى أن النسق لا يتحرك على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم وخطير في ترسيخ النسق، ومن المؤكد أن نزار قباني كان صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه، فاستقبالنا لنزار وحماسنا لشعره كان سبباً لشيوعه من جهة، وكان سبباً لاستمراره في كتابة ذلك النمط الشعري من جهة ثانية، كما أن تقبلنا لهذا الخطاب كان يخضع لدوافع نسقية تحرك ذائقتنا وتتحكم فيها وتوجه خياراتنا، مما يعني أننا نتاج نسقي وأننا كائنات نسقية، ونشترك كلنا في صناعة النسق مثلما نشترك في الانفعال به. وليس أدل على ذلك من أن نازك الملائكة القارئة تختلف عن نازك المبدعة، حيث نراها في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تنقض ما كانت قالت به في (شظايا ورماد)، وراحت تقف ضد انطلاقات الشعر الحر وتتقمص دور الأب المربي الذي يأمر وينهى ويمنع ويعاقب ويعترض على ما في الخطاب الجديد من مظاهر التحرر والخروج على النمط القديم[2]. وهي بهذا تتكلم باسم النسق الذي يحتل ذائقتها القرائية، على الرغم من تحررها منه مرحلياً في فعلها الإبداعي.

---

(2) السابق 41 ـ 47.

وهذا يوضح مدى قدرة النسق على التغلغل إلى بواطننا والتحكم بردود أفعالنا، كما يوضح مدى سيطرة النسق على عاداتنا القرائية والذوقية، وإلا كيف نتقبل خطاباً يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوي على فردية مطلقة وحس متعالٍ ينفي الآخر ويقول بالإطلاق، في زمن نقول فيه بالحرية والتعدد والاختلاف وقبول الآخر...؟!

إن هذا يجري لنا في وقت واحد، حيث نستهلك خطابات الهيمنة ونتمثلها في تناقض تام مع ما نؤمن به صراحة، وهذا هو فعل النسق كما شرحناه في الفصل الثاني، حيث ينطوي الخطاب على بعدين ينقض مضمرهما منطق صريحهما دون وعي من مستهلك الخطاب ولا من مبدعه.

ـ 2 ـ

2 ـ نسق الاستفحال

2 ـ 1 لئن كان ظهور نازك الملائكة عام 1947 وكسرها لعمود الفحولة يمثل دلالة ثقافية عن فتاة يافعة تقتحم النسق الفحولي وتحطمه وتؤسس مع السياب حركة جديدة ومختلفة في ثقافتنا ولأول مرة، مع ما في ذلك من دلالات عميقة حيث تظهر المرأة فاعلة ومؤثرة في صناعة الخطاب وفي فتح نهج جديد، حيث بدا الخطاب الفحولي في موضع التحدي والمساءلة، إلا أن الثقافة لا تعجز عن اختراع ممثلين يمثلون سلطانها الأقوى ويتولون حراسة مكتسباتها، وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان ظهور ديوان نزار قباني في العام نفسه هو الجواب الرادع على حالة التمرد النسقي في

مشروع الحداثة الغض وقت ذاك.

ولكي نتصور الأمر لنعد إلى نزار قباني في أول ظهوره مع ديوانه (طفولة نهد)، حيث نقرأ في الصفحات الأولى للديوان قوله:

"ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم"[3].

وهو قول ينطوي على غلوٍّ صارخ وتفحيل مبكر.

هذا كلام يقوله نزار عام 1947، عام ظهور حركة الشعر الحر، وينقل بعد ذلك كلمة كروتشه، وهي كلمة تتضمن قانون الفحولة التالي:

"على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد، لا موقف القاضي"[4].

هذه مقولات تتصدر مشروع نزار قباني الشعري، الذي سيجري وصفه في ثقافتنا على أنه مشروع تحرري وتنويري، وسيجري استهلاكه على هذا الأساس، مع شيء غير قليل من العمى الثقافي فينا وفي وعينا النقدي.

ولا بد هنا أن نستذكر ما سبق أن قلناه في الفصلين الثالث والرابع عن (اختراع الفحل) وعن الصورة النسقية للفحل الثقافي، وعن صورة (صناعة الطاغية)، وهي أنساق ثقافية متجذرة وظلت تمر من دون نقد حتى شكلت أساساً ثقافياً وذهنياً ظل يعاود

---

(3) نزار قباني: طفولة نهد، المقدمة د.

(4) السابق.

الظهور ويزيف المشاريع الإبداعية، حتى ليبدو الرجعي عندنا تقدمياً، ويتحول التقدمي إلى رجعي، وكل حالة خروج عن النسق يجري حرفها إلى المسار النسقي وإدخالها إلى بيت الطاعة بفضل جهود مغرية كشعر نزار قباني، بما يتحلى به من جمالية راقية ومن أناقة لغوية متفردة، ومعها جماهيرية واسعة لدى القراء والقارئات العرب. غير أن تحت الجماليات عيوباً نسقية فاحشة وخطرة، والجميل يحمل المعنيين معاً: الجمال، والشحم، كما هو المعني العربي للكلمة[5].

وبما إن نزار فحل يرث أسلافه من الفحول فإنه سيضع نفسه في الموضع المتعالي، وموضع الغلو الفاحش أليس يقول إن الشاعر هو الإنسان / الإله، وأنه يحمل بين رئتيه قلب الله، وأن على الناقد أن يقف موقف المتعبد أمام مبدعات الفحل الأسطوري...؟!، بما إنه يحمل هذا الموروث الفحولي بكامل نسقيته فإنه حتماً سيتمثل هذه الفحولية شعرياً، وهاهو ينصب نفسه مانحاً عبيده القراء والقارئات لجنات هي جناته ولنيران هي نيرانه، فيقول:

إني خيرتك فاختاري
ما بين الموت على صدري
أو فوق دفاتر أشعاري
لا توجد منطقة وسطى

---

(5) انظر المعاجم اللغوية حيث تحمل كلمة (جميل) معنى (الشحم) إضافة إلى دلالتها على الجمال، وهذا ما يشير إلى المضمر النسقي، كما شرحناه في الفصل الثاني.

ما بين الجنة والناري[6].

ثم يتصاعد به الموقف إلى لحظة التوحد التام مع الذات عابدة / معبودة:

مارست ألف عبادة وعبادة   فوجدت أفضلها عبادة ذاتي[٧]

هذه ليست مجرد مبالغات شعرية، ولعل عيب ثقافتنا هو في إصرارها على التعامل مع الأوهام بوصفها مبالغات شعرية، وعلى أن أعذب الشعر أكذبه. في حين إن هذه المبالغات المزعومة هي ما يؤسس للتصورات الذهنية والثقافية عن سلطوية الذات وسموها وجبروتها. وكان نزار يدرك فداحة الموقف مما جعله يقول:

وذنوب شعري كلها مغفورة   والله جل جلاله التواب

هذه الذنوب لا يغفرها نزار لنفسه بل إن الثقافة ذاتها اتخذت لنفسها قاعدة متعالية بتجاوز أخطاء الفحول وغفرانها لهم، فهم الذين يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، وهم الذين يصورون الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق. وهذا قانون فحولي/ سلطوي قديم ومتجذر، وهو ما يسمح لهذه الأخطاء بأن تتسرب إلى وجداننا من غير رقيب ولا نقد، ومن ثم تصبح نماذج تحتذى كأساس للسلوك الاجتماعي والسلطوي، كما أشرنا من قبل، وكما سنوضح بمزيد من التوضيح هنا. ذاك ما يبرر التنمذج النسقي ويعزز مفهوم التسلط والتعالي الفردي ويدفع إلى طغيان الذات المفردة، والأنا المتوحدة، والمرتبط بالضرورة بإلغاء الآخر ورفض

---

(6) نزار قباني: أحلى قصائدي 15.

(7) الرسم بالكلمات 17.

التعددية، وترسيخ الصوت الفرد، وهي قيم خلقها وعززها النموذج الفحولي الشعري، وصارت قاعدة مسلكية لكل نماذج التسلط والفردية الاجتماعية والسياسية، بما إن الشعر هو الوجدان العربي، ومن ثم فإن نماذجه هي ما يرسم القيم السلوكية الاجتماعية، من تحت غطاء التبرير البلاغي لكل أخطاء وعيوب اللغة الشعرية مما شعرن كل مظاهر حياتنا من غير أن نعي ذلك. ولم يكن الأمر مقتصراً على الشعر وجمالياته، بل إن المجاز الشعري تحول مع الزمن ليكون قيمة اجتماعية مسلكية، كما وضحنا في مبحث (صناعة الطاغية) في الفصل الرابع.

وحينما نتحدث عن نزار قباني هنا فلا شك أنه ليس إلا طرفاً من سلسلة طويلة، وهو إحدى الخلاصات الثقافية للنسق الفحولي، ويعزز ذلك جماهيرية نزار مما يعني توافقه مع الحس الوجداني العام للثقافة، ومن همنا هنا أن نكشف ضمير هذه الثقافة ومستخلصاتها النسقية.

ولقد تجلت فحولية نزار عبر خطابه الذاتي الذي يخاطب فيه نفسه أكثر من مخاطبته للآخر، ومن أجل استقراء سيرة هذا الخطاب نقف عند اقتباسات جوهرية من كلمات قباني ومقولاته. على أننا نحتفظ دائماً بفكرة أساسية وهي أن هذه الفحولية ليست من إنتاج نزار قباني بقدر ما هي موروث ثقافي استلهمه نزار وانساق وراءه، وخضع له، كما أننا لن نغفل عن فكرة جوهرية، وهي أننا نحن كقراء مسؤولون مسؤولية مباشرة عن ترسيخ هذه الصورة، خاصة نحن جيل نزار وقراءه المباشرين الذين صفقنا له وتجمهرنا من حوله وصرنا معه مساهمين في صناعة النسق

وترسيخه، ومن ثم نحن صناع طغاتنا، بما إن النسق الفحولي الشعري هو ذاته نسق الطاغية الاجتماعي والسياسي، كما قلنا من قبل ونزيد في القول.

2 ـ 2 إن الوقوف على سيرة الخطاب النزاري عبر التقاط اقتباسات دالة من مقولاته تكشف لنا عن سياسة الثقافة التي يؤسس لها هذا النوع من الأدب الجماهيري، ولعل ميزته هي علته في الوقت ذاته، إذ إن الجماهيرية مرتبطة بالنوازع النسقية مما يعني أن شعر نزار هو ما سيكشف لنا عن المضمر النسقي للثقافة العربية بوصفه شاهداً عليها وعلينا وعلى نفسه.

وها هو يقول عن نفسه بتصديق ذاتي مفرط: "أنا مؤسس أول جمهورية شعرية، أكثر مواطنيها من النساء"[8].

وهذه دعوى غير صحيحة طبعاً، وليس يهمنا مدى صحتها، ولكن المهم هو حدوث الدعوى بذاتها وانتشاء (الأنا) بجمهوريتها المزعومة وبمواطنيها من النساء مذ كانت الفحولة الشعرية هي المبدأ المحرك لشهوة الإبداع عند الشاعر.

وبما إن الجمهورية هي جمهورية الفحل، فلا بد أن يكون الرعايا نساء. ومن حق السيد الشاعر أن يعلن عن غايته من جمهوريته هذه فيقول: "إنني أكتب حتى أتزوج العالم... أنا مصمم على أن أتزوج العالم"[9].

ويبدأ مشروع الفحل في تحويل العالم إلى جمهورية نسائية

---

(8) ما هو الشعر 72.

(9) السابق 80.

تخضع للاستفحال، يبدأ عبر انتهاك عذرية اللغة وفضها من قبل الشاعر الفحل، وذلك لأن الكلمات في اعتقاد الشاعر عذارى وتظل كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهر، وعبر معاشرة الشاعر الفحل لها تتحول اللغة إلى أميرة أو إلى خادمة[10].

هنا يظهر الشاعر بوصفه أمير الكلام، بما إنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، وهو (الطفل الوحيد الذي يسمح له في المجتمع العربي أن يلعب باللغة)[11]. وهذه هي أخطاؤه التي يصفها بالأخطاء الجميلة، ويؤكد ذلك بقوله: " إنها أخطاء جميلة لأنني حين استعرضها بعد أربعين سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقاً "[12].

هذا يعني أنها أفعال ليست عفوية أو انفعالية، إنها عمل مخطط ومبتغى مرتضى ومقصود، وهي مشروع طويل الأمد احتاج إلى أربعين سنة من النية والتخطيط والانتشاء الفحولي بالنتائج مع الإصرار على الخطأ رغم وعيه به، وهذه من سمات الفحل/ الطاغية، الذي يجعل الباطل حقاً والحق باطلاً، كما هو وصف الخليل للفحول[13].

هي مشروع لانتهاك اللغة والعالم وتحويل اللغة إلى خادمة تنصاع لمراد السيد الشاعر مع الرغبة في إذلال العالم وإخضاعه

---

(10) السابق 99 ـ 100.

(11) السابق 95.

(12) السابق 204.

(13) انظر الفصل الثالث، حيث فصلنا القول في مسألة (اختراع الفحل) وصلة ذلك بصناعة الطاغية.

لنزوات الفحل، وبمعنى آخر هي بعث لعادة (الاستفحال) وهو: "أن يطلق الفحل الجسيم على النساء ليحبلن منه، وهي عادة في بعض بلدان الشرق"[14].

إن الشاعر هنا يقدم بإصرار وتعمد على استنبات مفهوم (الفحل) بخصائصه الفحولية المتعالية. ولن تكتمل هذه الفحولة إلا بإلغاء الآخر وإعلان وحدانية الذات، وهذا هو الوجه الآخر لصورة الفحل.

يقول نزار قباني في ذلك: " إنني لا أقيس نفسي بأحد.. إنني أقيس نفسي بنفسي"[15].

هذا هو علقمة الفحل الذي لا يرى أحدا غيره، ولذا كثر تبرم نزار بناقديه وأظهر الامتعاض منهم، وأعلن احتقاره لمنافسيه وازدراءه لهم، وقال إنهم يحسدونه ويغارون منه ومن شعبيته، ولذا فكر بإيجاد (قوة ردع أدبية) تلقي القبض على خصومه بتهمة الزنى بالكلمات والقذف العلني لسيدهم الشاعر/الفحل[16]. والفحل هنا هو الحجة والداعية، كما يقول فحل آخر سنراه بعد قليل، فالفحل يضع قوة رادعة ويبتكر التهمة التي قد تكون الخيانة العظمى والعمالة، مثلما هي الزنى بالكلمات والقذف العلني، وويل لمن لمس الفحل أو تحرش به فعداوته بئس المقتنى، كما هي قاعدة أي فحل سلطوي. والنهاية هي تصفية الجو للسيد الفحل بالحكم المطلق ولا أحد سواه.

---

(14) القاموس المحيط، مادة (ف ح ل).

(15) ما هو الشعر 157.

(16) السابق 198 وقارن: قصتي مع الشعر ص ص 89 91 158 160.

وإذا كان الشاعر يحمل في داخله هذه المشاعر، فإننا نسأل عن جمهوريته التي ادعى تأسيسها، وأي جمهورية هي...؟

أهي جمهورية من رجل واحد والباقي جوارٍ تستجيب لنزواته وشهواته بما في ذلك اللغة التي تنتظر معاشرته ومضاجعته لها، والعالم الذي ينتظر منه أن يدنيه إلى فراش الزوجية، وبعد ذلك يتولى الشاعر طرد الآخرين من جمهوريته الخاصة به وحده دون سواه.

هذه الجمهورية المحروسة بقوة الردع الأدبية التي تحمي حمى السيد الشاعر وتمنحه حق القول والفعل، أما من عداه فهم رعايا وخدم وجوارٍ، وويل للمارقين.

هذا هو برنامج السيد الشاعر رئيس الجمهورية بوصفه الأب الرمزي الذي لا يصير فحلا إلا عبر تأنيث ما عداه، بمعنى أن هذه الفحولة ـ كما هو شأنها أبداً ـ ترى التأنيث نقصاً ودونية وكائناً مسكيناً تحتاج إلى الشاعر / الأب لكي يرعاها ويتكلم نيابة عنها ـ كما سنرى في الفقرة التالية ـ.

والفحل دائماً فرد متفرد في فحوليته، وشيطانه ذكر لأنه نجم عجلي، أو هو عجل نجومي، هو وحده، لأن من سواه شيطانه أنثى وله الشيطان الذكر وحده[17].

2 ـ 3 الجميل الشعري / القبيح الثقافي

تأتي النشوة البلاغية والهوس الجمالي بوصفهما حجاباً يغطي

---

(17) الإحاله هنا إلى أبي النجم العجلي، ديوانه 103.

على العيوب ويغشي العيون عن التبصر. هذه هي لعنة الشعر حينما يكون جمالياً فحسب، أو أنيقاً فحسب. ومن تحت الأناقة تكمن البشاعة الإنسانية التي تأسست أصلاً في الذهن الثقافي المهيمن، وتوفر لها رموز يعيدون إنتاجها مستخدمين أجمل المبتكرات البلاغية والوسائل الأسلوبية. ومشكلة هذا النوع من الذوات والأنساق أنها ذات نسقية غير قابلة للتغير أو التحول. هي إياها لا تتغير. وها هو نزار يكتب في آخر أيام حياته، عام 1997 مثلما كتب في عام 1947، وكأن خمسين سنة من عمر الثقافة لم تمر ولم تفعل.

وفي واحد من آخر ما كتب من نصوص (جريدة الحياة 6 / 6 / 1997) تتردد جمل نسقية قالها من قبل خمسين سنة من مثل:

لم أزل من ألف عام،
لم أزل أكتب للناس دساتير الغرام.
وأغني للجميلات...
على ألف مقام ومقام...
أنا من أسس جمهورية للحب...
لا يسكنها إلا الحمام...

****

لم أزل من ألف عام،
أحمل الأنثى على ظهري
وأرسيها على بر السلام
لم أزل أعمل كالنحلة،

في جمع الأزاهير
وتطبيع العصافير
وفي تزيين قاعات الشآم
أنا من ربيت دود القز
في أشجار نهديك
وحركت أحاسيس الرخام

****

منذ أن غنيت أولى كلماتي
وأنا أرفع شمس العشق
في وجه الظلام
لم أنم طيلة قرن كامل
يا ترى في أي قرن قادم
سوف أنام ؟؟

****

قبل أن أكتب عن خصرك شعرا
لم يكن عالمنا
يعرف ما ريش النعام

****

كنت يا سيدتي خرساء قبلي
وبفضلي...
صار نهداك يجيدان الكلام...

****

فاشكريني...

كلما شاهدت أعضاءك في ماء المرايا
فبدوني لن يكون القد قدا
أو تكون الساق ساقا
أو يكون الكحل كحلا
أو يكون الورد وردا
وبدوني...
لن يكون الشعر المجنون إعصاراً...
وسيفا يتحدى..
وبدوني...
لن تري في كتب التاريخ
عفراء وليلى
أو تري هنداً ودعدا

****

واشكريني مرة ثانية
كلما جاء ربيع أو شتاء
فبدوني لن تكوني قمراً
يسكب الفضة والثلج
على نار المساء
وبدوني
لم يكن ثغرك مرسوماً
كخط الاستواء...

****

يا التي رصعت كشمير يديها
بخيوط من قصب
وحواشي ثوبها
برقاقات الذهب
والتي مرت كعصفور ربيعي
ببستان الأدب
اشكري الشعر كثيراً
أنت لولا الشعر، يا سيدتي
لم يكن اسمك مذكوراً
بتاريخ النساء.

هذا نص يعيد صياغة التجربة الشعرية لدى نزار قباني مكرراً أخطاءه (الجميلة...؟!) أو ذنوبه الصغيرة ـ حسب تعبيره ـ وهو جازم بأنه ذلك المتفرد الصانع الواهب فحل الفحول وشهريار العالم، الذي لولاه لما صارت الأشياء ولولاه لانهار الكون.

أنه يعيد جمله المركزية المتكررة في كل خطابه الشعري والنثري، فيقول:

" أنا من ربيت دود القز
في أشجار نهديك
وحركت أحاسيس الرخام ".
مكرراً ما قاله من قبل عقود:
" إن كنت أرضى أن أحبك
فاشكري المولى كثيرا
من حسن حظك

أن غدوت حبيبتي زمناً قصيرا
فأنا نفخت النار فيك
وكنت قبلي زمهريرا"[18]

ذلك لأن الفحل ما زال منتشياً بفحولته فهو (مولاها) الذي لولاه لاتكون:

"قبل أن أكتب عن خصرك شعراً
لم يكن عالمنا
يعرف ما ريش النعام".

شكراً لك يا مولانا... من نحن وما نحن لولا نباهتك وتنبيهك لنا عما كنا في عمى تام عنه لولاك أيها الرهبوت ـ مع الاعتذار لأمل دنقل ـ.

هذا عنا وعن العالم، أما النساء فلهن منه الهبات الكثار ـ مع الاعتذار للسياب ـ:

"كنت يا سيدتي خرساء قبلي
وبفضلي..
صار نهداك يجيدان الكلام".

ألم يقل من قبل:

"ليس يكفيك أن تكوني جميلة
كان لا بد من مرورك يوماً
بذراعي..
كي تصيري جميلة"[19]

---

(18) أحلى قصائدي 94.
(19) كتاب الحب 41.

أما لماذا وكيف، فهذا ما كان جوابه جاهزاً:

" ليس لك زمان حقيقي خارج لهفتي
أنا زمانك
ليس لك أبعاد واضحة
خارج امتداد ذراعي
أنا أبعادك كلها"[20].

لقد قالها مراراً ومراراً من قبل، غير أن السيد الشاعر يمن علينا دائماً بتذكيرنا وتقرير الأوامر والتعليمات علينا فيعيد ما قاله قبل خمسين سنة في (طفولة نهد)حيث نتذكر قوله:

ما أنت من بعدي سوى طلل   أنقاضه تبكي على بعض

وقوله:

اتركيني أبنيك شعراً وصدراً   أنت لولاي يا ضعيفة طين

****

مشكلتنا أمام شعر كهذا أننا استسلمنا لقاعدة نقدية (بلاغية) ذهبية تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره وتحدد لنا مجال الرؤية في ما هو جميل وبلاغي، وليس لنا النظر في العيب والخطل الفكري، والرخصة الوحيدة هي في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي.

هذا ما تدربنا عليه ثقافياً مما يمثل مؤامرة جماعية ضد العقل والذوق تقبلناها وخضعنا لها، وكأنما هي صنم صنعناه بأيدينا ثم

---

(20) مئة رسالة حب 50.

استسلمنا له خاضعين طائعين.
أوليس هذا عمى ثقافياً...؟!

2 ـ 4 نعود ثانية إلى آخر قصيدة لنزار وعنوانها التقليدي ـ كما هو المعتاد الشعري لنزار ـ: (أنت لولا الشعر ما كنت بتاريخ النساء).

وهو عنوان يتضمن بالضرورة المعنى الحقيقي المخبوء في مضمر النص وهو: (أنت لولاي) بإحالة الضمير إلى الذات والتركيز على (الأنا) كما هو موجود في شعر نزار، وكما هو شرط الشاعر الفحل والأنا الطاغية.

وفي عودتنا إلى النص لابد أن نلحظ ترداد عبارة (وبدوني) التي طغت على القصيدة مكررة عبارة (أنت لولاي) التقليدية. هذا التكرار الذي يذكرنا بكلمة رولان بارت حول دور التكرار في التهييج الشبقي[21]. وهو تكرار يقوم على الاستدعاء المستمر للملامح الجسدية للأنثى، هذه الكائنة التي تتقلص إلى مجموعة محددة من العناصر هي:

نهداك / أعضاؤك في المرآة / القد / الشعر / الثغر.

ولا شيء سوى ذلك، وهذه هي الأنثى مجموعة محددة من العناصر الجسدية تطفح بها لغة قباني، ويحدث من تكرارها المستديم حس تهييجي وشبقي صارخ.

على أن الحديث عن جسدية الأنثى ولا عقلانية الجسد المؤنث

---

(21) انظر: R Barthes : The pleasure of the text 16Á

عند نزار قباني سيكون أمراً معاداً ومكروراً، والجميع يتفقون عليه ـ ولا شك ـ ولكن السؤال هو: لما ذا يصر نزار على ذلك، من جهة، ولماذا يندفع القراء (والقارئات) من جهة ثانية وراء هذا النسق الصارخ المقلص للجسد المؤنث والملغي لأي حس عقلي أو إنساني، مع ما فيه من استفحال و تصنيم للذات المذكرة...؟!

ومن المهم أن نأخذ مسألة الأنوثة عند نزار من قمتها، ذاك لأن الموقف من التأنيث هو الكاشف عن ألاعيب التفحيل، وهو الكاشف عن الموقف الفحولي من الآخر والمهمش، مع ما تمنحه الذات المذكرة لنفسها من سلطان على الأشياء والعالم والآخر (والأخرى)، ونبدأ من ديوان نزار الذي سماه (أحلى قصائدي) وهي مختارات شعرية انتقاها نزار من بين مختلف دوواوينه وأعاد نشرها وسماها بالأحلى، وفيها نجد قصائد مرعبة من حيث ما تحمله من تصورات فحولية للذات عن ذاتيتها وعن علاقتها مع الآخر.

والآخر عند الذات الفحولية ليس سوى كائن أنثوي مختصر في جسد شبقي مشتهٍ، يدخل في علاقة (استفحال) مع الشاعر الكوني. وانظر مثلاً هذه الأنثى التي تجثو أمام الفحل متوسلة إليه كي يشعل سيجارته من عينيها (ص ص 24، 49) هذا الفحل المتوحش الضارب اللاطم المستبد في قصائد يسميها بالمتوحشة (ص 100) ذلك لأن الجسد المؤنث عنده ليس سوى دفتر يكتب عليه أشعاره[22]. والمرأة بوصفها ورقة يخط عليها الشاعر فحولته وذنوبه وأخطاءه، في مرادف محدد الدلالة، فإذا كانت الكلمات

---

(22) قصتي مع الشعر 165 191.

ترادف الصفحات، والزجاجة للعطر، والبحر للمسافرين، فإن المرأة عنده ترادف الجنس تحديداً وحصراً، هذا ما نجده عند الشاعر المستفحل[23]...!.

وما بين قصيدة (لوليتا ـ ص 45، أحلى قصائدي) وقصيدة (نهداك ـ ص 105) يتقرر عمر المرأة، أي يتحدد الزمن الذي تكون فيه المرأة أنثى مطلوبة من السيد المستفحل ومرغوبة منه.

فلوليتا لا تلفت نظر السيد المستفحل إلا بعد أن تبلغ سن الخامسة عشرة، أما قبل ذلك فهي خارج البصر، ولم تكن مؤهلة لدخول القصر الإمبراطوري، ولكنها اقتطعت تأشيرة الدخول من لحمها ودمها، وصارت تستعطف السيد الشاعر بأن يلتفت إليها:

"صار عمري خمس عشرة
كل ما في داخلي غنى وأزهر
كل شيء صار أخضر
شفتي خوخ وياقوت مكسر
وبصدري ضحكت قبة مرمر
وينابيع وشمس وصنوبر
صارت المرآة لو تلمس نهدي تتخدر
والذي كان سوياً
قبل عامين تدور
فتصور".

---

(23) السابق 171.

تصرخ المرأة معلنة أنها صارت أنثى حسب شروط السيد الفحل، وبالتالي فإنها تستجدي نظرته إليها. وما من رجل يسمع هذه الكلمات إلا وتشتعل نيران فحولته وشبقيته، فهذا هو موسم القطاف. وهو موسم محدود، هذه بدايته، وسوف نرى نهايته في قصيدة (نهداك ـ ص 105) حيث تسمع الأنثى أجراس الإنذار تدق في أذنيها حينما يقول لها السيد الفحل محذراً ومنبهاً:

مغرورة النهدين خلي كبرياءك وانعمي
بأصابعي، بزوابعي، برعونتي، بتهجمي
فغداً شبابك ينطفي مثل الشعاع المضرم
وغداً سيذوي النهد والشفتان منك فأقدمي
وتفكري بمصير نهدك بعد موت الموسم

بداية محددة، ونهاية محددة، يحددها النهد النابت للتو أو الذاوي للتو. هذا هو زمن القطاف وزمن الأنوثة لدى السيد المستفحل، وما خرج عن هذين الحدين المقررين من الشاعر فهو خارج النظر والرؤية، وصاحبته مطرودة من جمهورية الشاعر. تلك الجمهورية التي رعاياها نساء، ولكن أي فئة من النساء...؟.

في داخل جمهورية السيد الزعيم تصدر بيانات الفحولة، ويكفي أن نقرأ قصيدته (الرسم بالكلمات) وهذه بعض أبيات منها:

لم يبق نهد أسود أو أبيض ... إلا زرعت بأرضه راياتي
لم تبق زاوية بجسم جميلة ... إلا ومرت فوقها عرباتي
فصلت من جلد النساء عباءة ... وبنيت أهراماً من الحلمات

هي كلمات بمثابة البيان الرسمي عن الاستفحال، وهي

كلمات يتفوه بها نزار بلسان حال كل فحل وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث، كما عبر عن ذلك كتاب (الروض العاطر) مع شخصية (البهلول)، وأعاد قباني صياغته شعريا، في تجاوب تام مع النسق[24]. وهذا هو المطرب والمغري فيها ـ حسب معيار الاستفحال ولا شك ـ.

ولكن السؤال هو هل هذا فعل صحيح ومسلك سليم وإنساني، في ظل ثقافة المساواة الإنسانية والحضارية التي نتنطع بها...؟!

وهل نقبل ذلك من دون حياء أو خجل، وهل يحسن بنا نقد هذه الصورة وتعريتها، أي نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا ومساءلة تصوراتنا بعيداً عن حالات الانتشاء والطرب ـ وهو انتشاء وطرب استغله نزار قباني بأقصى غايات الاستغلال واستثمره استثماراً مادياً مربحاً ومروجاً لأنه قدم للفحول لحماً طرياً وعبيطاً يتلمظونه ويتبجحون به وبفتوحاتهم الجسدية المظفرة، في متعة تامة بالجمالي والبلاغي، وفي عمى ثقافي تام.

2 ـ 5 الطاغية والشاعر

هل لنا أن نفترض السؤال التالي: ماذا لو أن الجمهور العربي انصرف عن شعر نزار قباني أثناء حياته، وقاطع أمسياته وامتنع عن

---

(24) عن الروض العاطر وغيره من الأعمال المتصلة بثقافة الوهم، انظر كتابنا: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.

شراء دواوينه ولم يزده تصفيقاً وإعجابا...؟!

طبعاً سيكون الجواب واضحاً، وهو أن نزار قباني سيغير موقفه الثقافي وكنا سنرى منه مواقف مختلفة، وصوراً أخرى غير التي تركها لنا، أو بالأحرى تركناه يصنعها لنا.

هذا يعني أننا نحن كقراء مسؤولون عن هذا الصنم الذي ابتكرناه لأنفسنا، وابتكرته الثقافة من أجلنا، وصار حالنا كحال الرعايا حينما يصنعون طغاتهم عبر التصفيق لهم، فيدفعون الطاغية إلى الرضا عن ذاته وطغيانه، وإلى مزيد من الطغيان.

إن الجمهور الراضي والمصفق يربي سيده على مزيد من الغلو والغرور. وهذا ما حدث بالضبط مع نزار قباني، إذ إنه صنيعة الثقافة الفحولية ومخلوق الجمهور المتغذي بهذه الثقافة والمرتوي منها.

إن نزار نموذج مطلوب في الذهن الثقافي، ولذا انوجد واستمر وثبت واتسعت رقعة انتشاره وتوزيعه.

ولهذا فإنه يلزمنا نقدياً أن نشرع في نقد المستهلك الثقافي الجماهيري لأن نقد هذا المنتوج ذي الشعبية العريضة سيكشف لنا عن (العيوب النسقية) الخطيرة الكامنة في وجداننا الثقافي، وسنرى (الجميل) بمعناه الآخر، أي (الشحم) داخل هذه التركيبة. ولا بد أن نكشف عن حالات (العمى الثقافي) التي بسببها نعجب بالعيب ونطرب للخطأ ونطلبه ونسوقه.

وإلا كيف نتصور شاعراً حديثاً ومبدعاً يقدم لنا صورة عن الذات الدكتاتورية / الطاغية، التي تنفي الآخر وتلغيه، وتحول العالم إلى جارية تتوسل سيدها الفحل بأن يتسرى بها مثلما يتسرى باللغة، ويحول الكلمات إلى خدم ومحظيات ينتهك حرمتهن متى

ما شاء، لكي يتزوج العالم ويحقق مشروعه في (الاستفحال).

إذا كان هذا هو النموذج الشعري الأكثر شعبية في مرحلتنا هذه، فهل نلوم النماذج الاجتماعية والسياسية إذا كانت الثقافة ذاتها هي ثقافة النموذج الدكتاتوري الطاغي والمتفرد والنافي للآخر...؟!.

أو ليست الثقافة الشعرية باعتمادها لنموذج الفحل هي التي تؤسس وتنمذج صورة الطاغية في الذهنية الثقافية، متوسلة بالجمالي والمجازي لتمرر نماذجها وتجمُلها في ذائقتنا...؟!. ولقد رأينا في الفصلين الثالث والرابع ما يعزز هذا الزعم ويؤكده، وذلك منذ أن تشعرنت القيم الثقافية، وتشعرنت معها الذات العربية، وجاءنا عبر الجماليات الشعرية عيوب نسقية هي غاية في الخطورة، لا سيما أنها ظلت تمر من غير نقد ولا مساءلة، واكتفينا بالتغني بجماليات الشعر وغنائيات الشعراء عن ذواتهم المتضخمة، وسرى ذلك فينا حتى صار هو النموذج المحتذى.

ولذا فإن العلة ليست في نزار قباني بذاته،فنزار ناتج نسقي للثقافة، مثلما أننا نحن شركاء في الذنب، فنحن نتاج نسقي أيضاً تربينا على المعطى النسقي، وصرنا نطلبه ونطرب له مثلما نتمثله مسلكياً وقيمياً. ولعل الفرق هو أننا لا نغفر لأنفسنا ذنوبها عاى عكس موقف نزار الذي لم يبال بذنبه النسقي، مستجيبا لدواعي النسق ذاته.

ولن يكون غريباً أن نقول إن مثل أشعار قباني هي التي تؤسس لميلاد الطاغية، وتعطي الطغاة صورة جاهزة للتسلط، طالما أن النموذج الثقافي هو كذلك. كما أنه لن يكون عجيباً أن

يظهر قباني في العام ذاته الذي ظهرت فيه القصيدة الحرة والشاعرة الحرة والشاعر الحر، أي الخطاب المتحدي للنسقية والخارج عليها، والمهشم لعمود الفحولة. فظهور القباني هو الجواب النسقي على هذه الثورة في الخطاب الإبداعي. ولسوف نرى جواباً أشد فداحة من صنيع قباني.

- 3 -

تفحيل الحرة (أدونيس ورجعية الحداثة)

3 ـ 1 في رابطة عضوية مضادة ظهرت الظاهرة الأدونيسية في الإبداع العربي الحديث، لتكون في ظاهرها مشروعاً في الحداثة على مستوى التنظير والكتابة، وتظهر شخصية أدونيس بوصفها علامة وعنواناً على هذه الحداثة. وكما احتل نزار قباني مساحة التذوق الجماهيري العربي وعلى مدى خمسين سنة من الزخ المتواصل، فإن أدونيس أيضاً يأتي عارضا رمحه الفحولي أو التفحيلي، محتلا الذائقة النخبوية والحداثية فكريا وتأسيسياً. وليس الاثنان معاً، نزار وأدونيس، إلا جوابا ثقافيا نسقيا مضاداً، وإن بدا الأمر على غير ذلك. إنهما الصورة الأخرى للمشهد الثقافي، بحيث إن ما بدأته حركة الشعر الحر، وما بشرت به من تحرير للخطاب النسقي، وتأسيس لعقلية مختلفة في الفهم والتصور والتعبير، يأخذ في البعد الإنساني والتعدد والمختلف والمهمش والتأنيثي[25]، وكل هذا الذي هو من نواقض الفحولة ومن

---

(25) انظر كتابنا: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. حيث ناقشنا هناك مظاهر =

اختراقات النسقي الفحولي، كل ذلك هو ما أسس لجواب مضاد اتخذته الثقافة للدفاع عن فحوليتها عبر ممثليها وحراسها النسقيين. ويأتي أدونيس كأحد أشد ممثلي الخطاب التفحيلي بكل سماته النسقية، كما سنوضح هنا. ومثلما كان أبو تمام حداثياً وتجديدياً في ظاهره، ورجعياً في حقيقته، فإننا سنرى أن أدونيس أيضاً رجعي الحقيقة، وإن بدا حداثياً وثورياً. وسنرى أنه ظل يمثل النسق الفحولي ويعيد إنتاجه في شعره وفي مقولاته. بدءاً من الأنا الفحولية وما تتضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها، إلى إلغاء الآخر والمختلف، وتأكيد الرسمي الحداثي، كبديل للرسمي التقليدي، وإحلال الأب الحداثي محل الأب التقليدي. وكأنما الحداثة غطاء لنوع من الانقلاب السلطوي لهدف إحلال طاغية محل طاغية، كما هو المفهوم المحرف لمعنى الثورة. مع ما نجده لدى أدونيس من تأسيس لنوع من الخطاب اللاعقلاني، وهو الخطاب السحراني، كما نسميه في هذه الدراسة، وبالتالي تأسيس حداثة شكلانية تمس اللفظ والغطاء بينما يظل الجوهر التفحيلي هو المتحكم بمنظومتها النسقية ومصطلحها الدلالي المضمر.

3 ـ 2 الأب الحداثي

ولد الفتى علي أحمد سعيد ولادة طبيعية مثله مثل أي طفل ريفي فقير، وظل عشرين سنة من عمره يعيش حياة فطرية شعبية لم يعرف مدرسة ولا كتاباً، وفي العشرين من عمره اكتشف المدرسة والأبجدية، وتحول علي أحمد سعيد إلى (أدونيس) وهو

= تحديث الخطاب ومساعي تهشيم النسق.

تحول له دلالته النسقية، حيث هو تحول من الفطري والشعبي إلى الطقوسي. وهو هنا يختار مسمى سيكون علامة ثقافية فاصلة تتضمن الفحولية الجديدة، حيث هو اسم مفرد كبديل عن الاسم المركب. وهو اسم يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوه المهيب، في ذاكرة تسلم بالمطلق وتخضع للأب وتنصاع للتعليمات، ومسمى أدونيس الأسطوري يؤكد هذه الدلالة ويعززها. ومن التحول من الاسم الشعبي المركب إلى الاسم الأسطوري المفرد، يتحول الفتى ليقول شعراً ويشبعه بالتنظير، وكل ذلك في خطاب ينضح بالنسقية والفحولية.

وكما تحول اسمه إلى المفرد الكلي الأسطوري فإن خطابه الشعري يتوسم لتحول مماثل، وهذا ديوانه المسمى (مفرد بصيغة الجمع) يقدم صيغة مثالية للنسق، في تجاوب تام مع تحولات الاسم والسيرة. وفي هذا الديوان يضع الشاعر جملة ذات بعد نسقي دالّ، هي قوله مباشرة بعد العنوان: (صياغة نهائية) وهي جملة تظهر على الغلاف، وتتكرر على الصفحة الأولى من الديوان. وهذه لحظة من التجلي المكشوف لسيرة النسق التي يتمثلها الشاعر، فهو مفرد جامع ونهائي، وبما إنه كذلك فإن خطابه سيأتي على هذه الصفة، بما إنه خطاب لذات مفردة جامعة، وقولها هو الكلمة النهاية، قول صاغه فحل أسطوري متفرد متعالٍ هو أدونيس، هذا المسمى الرسمي الذي اختاره صاحبه رافضاً الاسم الذي منحه له أهله. ذاك لأن من شأن الفحل أن يكون أباً لذاته، كحال المتنبي الذي صار أباً لجدته[26]. وهو

---

(26) انظر الفصل الرابع.

أب أسطوري يمثل الرغبة في العودة إلى الأصل الأسطوري بما فيه من عبادة للفرد وما فيه من تسليم مطلق بالصياغة النهائية، ولذا جرى وصف قول السيد الأب بأنه صياغة نهائية، بما إن السيد الأب مفرد جامع، وبما إنه أدونيس الفحل.

وما أن تشرع في قراءة النصوص حتى تصدمك الأنا الأدونيسية بتضخماتها المسرفة بالتعالي الأسطوري في تفرد هذه الذات وتميزها الخرافي، فهي ترى ذاتها بأنها: أنا العالم مكتوباً، وأنا المعنى، وأنا الموت، وأنا سماء وأتكلم لغة الأرض، وأنا التموج، وأنا النور، وأنا الأشكال كلها، وأنا الداعية والحجة[27]. هذه سمات المفرد، أما صيغته الجامعة فتأتي من كونه يرى ذاته بما إنها الفضاء الكوني كله: أنا الموزع بين زحل والزهرة وعطارد، وأنا الصوت يرتجل الفضاء، وأنا الحجر يتطوح وقراره الموج، وأنا الصارية ولا شيء يعلوني، أنشي سلطة الرغبات. لذا ترى الذات ذاتها في درجة النبوة، وتسمي طفلها: سمه النبي والخالق[28]. وبما إنه كذلك فإن الأنا تضيق عن الأنا، ويصير العالم نافذة لا تتسع لأهداب هذه الذات المتعالية كل هذا العلو، وتنتهي بأن تنادي:

"اقتربي أيتها الرياح

اجتمعي إلي

أخلق بك

---

(27) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ص ص 44، 64، 65، 78، 79، 85، 126.
(28) السابق 42، 44، 85، 147.

أخلق منك"[29].

وعندها تبلغ الذات حد الثقة المطلقة فتسأل: أيتها الشمس الشمس ماذا تريدين مني... ؟[30].

****

ويجب علينا هنا أن نحتاط لأنفسنا فلا يأخذنا الوهم إلى أبعد مما يصح، إذ ليس من الصحيح أن نتصور أن هذه المقولات مجرد تعبيرات شعرية مجازية. وهي ليست كذلك لأسباب عدة، منها أن هذه الجمل ليست من مبتكرات أدونيس، وهي ليست سوى جمل مكررة عن شعراء سبقوا أدونيس إليها، كما عرضنا من قبل في الفصل الثالث والرابع عن (اختراع الفحل) وهناك رأينا جملاً مماثلة لم يفعل أدونيس سوى أن استعادها وتمثلها في ذاته. ثم إننا ـ ثانياً ـ لا نقول بمجازية هذه الجمل لأنها تتكرر عند أدونيس في خطابه التنظيري، تماماً مثلما هي في أشعاره، كما سنوضح بعد قليل، وهذا معناه أننا أمام جمل ثقافية نسقية، حسبما حددناه من قبل عن مفهوم الجملة الثقافية (الفصل الثاني).

وإن الخلل الثقافي في النقد الأدبي وفي الاستقبال الأدبي الخالص هو في عدم تمييزه بين الجمالي المجازي من جهة، وبين العلامات الثقافية النسقية من جهة ثانية، وتكتفي الممارسة الأدبية بالتذوق الجمالي متعامية عن عيوب الخطاب ومشاكله النسقية. وهذا ما يوجب قيام نقد ثقافي يعنى بعيوب الخطاب، وما يختبئ

---

(29) السابق 142، 126، 54.

(30) السابق 94.

وراء الجمالي. وليس الجمالي إلا غطاء تتقنع به الأنساق لتمرر هيمنتها على الذائقة العامة متوسلة بحراسها الفحول وأدونيس من أبرزهم، ولا شك.

3 ـ 3 زمن الشعر/زمن الموت العظيم

يحمل كتاب أدونيس المعنون بزمن الشعر دلالته النسقية، من حيث توصيفه للزمن بهذه الصفة، فهو ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة. إنه زمن الشعر، حتى أن لا حداثة في العالم العربي إلا في الشعر، كما يقول أدونيس. ولا وجود لحداثة في الفكر أو الاقتصاد أو السياسة والمجتمع[31]. ومن ثم فالزمن زمن الشعر فحسب، بل هو بالأحرى زمن الشاعر، أو زمن الشاعر الأب، أدونيس ذاته، كما تضمر مقولات أدونيس في هذا الكتاب وفي غيره من أعمال الشاعر. ومن الواضح أن هذه تمثل عودة رجعية إلى زمن الفحل وزمن الشاعر / العراف، والقصيدة / السحر. كما هو الأصل الجاهلي الأسطوري للرجل الأب.

في زمن الشعر يتكلم أدونيس منظراً لهذا الزمن في عبارات لا يمكن وصفها بأنها مجازية، لكنها نسقية بكل تأكيد، فيقول: " الشاعر الجديد متميز في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصة كشاعر. وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية. "[32]

---

(31) ها أنت أيها الوقت 29، و انظر: زمن الشعر 134 وصدمة الحداثة 170، وبيان الحداثة 28 ضمن كتاب البيانات الصادر عن مجلة كلمات البحرينية 1993.

(32) زمن الشعر 9 ـ 10.

هذه جمل تأتي في مطلع الكتاب وكأنما هي استهلال فحولي لمشروع تفحيل الحداثة، وتدجين الاستقبال الجديد، فهو هنا يتصدى لوصف مشروع (الشاعر الجديد). ولو كان هذا وصفاً لحال الشاعر النسقي التقليدي لكان من أصدق وأدق الصفات. فالشاعر أو الفحل النسقي هو المتفرد المتميز، وهو مركز الاستقطاب الذاتي، ومجال رؤية الذات لذاتها بوصفها مركز الكون، وبما إنها ذات خصوصية كيانية متعالية.

ويصف أدونيس فكرة الشاعر (الجديد...؟!) من حيث إنه الذي يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة[33]. وهذه جملة ثقافية نسقية تصف بها الذات فعلها وتمنحه الصفات والمزايا التي تريدها، بطريقة ادعائية. والذات فيها هي الداعية والحجة ـ حسب عبارات أدونيس ذاته ـ والشاعر هو الفائق والخارق، وهو أكثر من ذلك، النبي والمتأله، بفعل من ذاته ودعوى منه[34].

هذا الجديد المزعوم هو (انبجاس سيد) وهو (واحد في كثير) وهو (أفق: إنني أفق، وقدري أن أشع)، هذا ما يقوله أدونيس على مستوى التنظير والتفكر[35]، مما يؤكد عدم مجازية عباراته الواردة في قصائده، ويحولها إلى مقولات نسقية ذات بعد نظري وثقافي يؤمن بها الشاعر ويحدد مشروع الحداثة بسماتها، حسب تصوره للحداثة. وهو تصور لا يقدم فهماً جديداً لا للذات ولا للخطاب، وهو الذي يقول عن شعره: "إنه اللهب وما يدفع إلى

---

(33) السابق 17، 44، 314، 320.

(34) السابق 14، 137.

(35) السابق 316 ـ 319.

أبعد من اللهب"، وهو "شاعر الخطر والأسرار"، "حارس يقرأ نبض العالم"، "ويربض في إيقاع التاريخ"، "الساحق الغامر الخالق"، "زمن يتضمن ما هو أكثر من الزمن"[36].

كل هذا وأكثر من هذا الذي هو خطاب في الذات وعن الذات، في مسعى تفحيلي صارخ، لا نعجب معه أن يكون النموذج الاجتماعي والسياسي فحولياً وذاتياً مطلقاً وقطعياً متعالياً مذ كان النموذج الثقافي، الموصوف بالحداثي، هو على هذه الشاكلة الصارمة في تفردها وقطعيتها وانغلاقها وتعاليها.

وهذا الذي أوردناه ليس مجرد اقتباسات معزولة أو منتقاة، بل هو اللب الأعمق والمسيطر على خطاب أدونيس ومقولاته وأفكاره. وأي قراءة لأعمال أدونيس الأخرى المبكر منها والمتأخر سيعطي النتيجة ذاتها، بل إنه ليعيد ويكرر هذه المقولات مع شيء يسير من التعديل في الصيغ، ويصر على التكرار هذا لسبب جوهري هو البحث عن الصيغة النهائية المطلقة، كما وصل إليها وأعلنها بثقة نسقية قاطعة على غلاف ديوانه (مفرد بصيغة الجمع). وهو ديوان يلخص بيان الفحولة ورجعية الحداثة الأدونيسية ونسقيتها بشكل صارم وصريح.

وفي (صدمة الحداثة) يصرح بأن الأساس هو الشاعر لا الشعر، ويقطع بفرادته، لأنه كل شيء ولا شيء سواه[37]. وبما إنه كذلك فهو يرى ذاته على مقياسه هو و سيقول عن نفسه من

---

(36) السابق 144، 148، 181، 213.

(37) صدمة الحداثة 282، 283، 309.

دون مواربة: أنا " قادر أن أغير لغم الحضارة ـ هذا هو أسمي"، هذا اللهب الساحر المشتعل الذي يركض الوطن وراءه، فيمشي بين المحير والمعجز، وتلك هي ملذاته[38]، وهي ملذات تأتي من معجم غني بالتفرد ومن ثم نفي الآخر.

هذا خطاب (الموت العظيم) حسب تعبير أدونيس، كما سنشرح بعد قليل.

3 ـ 4 أنا الحق / أنا المطلق

ينطوي خطاب أدونيس على طبقية ثقافية يعتلي الأب قمة الهرم فيها، وهي طبقية ليست من اختراع أدونيس ولم يؤسس لها، ولكنه يرثها عن النسق الفحولي، ولقد ناقشنا الطبقيات الثقافية في الفصل الرابع، وما فعل أدونيس إلا استجابة نسقية لذلك المخزون الطبقي. ومنذ اتخذ الأب الحداثي لنفسه مسمى ذا بعد أسطوري (: أدونيس)، وهو في صدد تصنيم الذات وتتويجها على صورة (البعل) الأسطوري. الذي ترد رسومه في النقوشات القديمة كأكبر ما يكون الرجال على هيئة الفحل الكامل والجسد الضخم[39]. وإن كانت الثقافة القديمة تعبر عن معانيها بالرسم فإن أدونيس يتوسل باللغة لخلق الصورة الفحولية للذات الشاعرة عبر القول الشعري وعبر التنظير. وفي (زمن الشعر) يقدم الشاعر على تمييز حركته عن سائر الحركات ليصفها بالأعمق والأكمل (ص 23)، وهما وصفان فحوليان عريقان. ثم يضع الشاعر فوق

---

(38) هذا هو اسمي 28، 32، 33، 35، 37.

(39) علي البطل: الصورة في الشعر العربي 183.

الشعر، وبما إن شعره اللهب وما هو أبعد من اللهب فإنه يشرع في إحلال نفسه محل كل من عداه، وفوق الجميع. فهو الخلاصة الكونية (ص 117)، وهو مالك الحقيقة. والحق مع الشعر، وهذا تعبير سلطوي يرادف تعبيرات الحق مع الزعيم، والحق مع القانون، والحق مع الثورة (ص 116)، حيث يمتلك العالم (ص 137) ويخضع العالم له، يُنطقه متى ما شاء ويُخرسه متى ما شاء (ص 141)، هو الشاعر فحل الفحول الذي يصف نفسه كالآتي:

"مالك ملكه الأرض والسماء

شعره النبات

جسده الأقاليم

عروقه الأنهار

ويداه جناحان يمشي بهما في الفضاء

ظاهره بر باطنه بحر

أو

كما

قيل (...)

اخرج إلى الأرض أيها الطفل"[40] (مفرد بصيغة الجمع ص 14).

هذا هو مشهد ميلاد الفحل الحداثي الذي سيسمي نفسه أدونيس، والذي يشهد ميلاد ذاته، ويحدد سمات هذه الذات الخارقة. الذات البعولية الأبوية (الحداثية..؟!)

---

(40) وانظر الديوان ص ص 329، 331، 332، 405، 530، 532.

وبما إنه كذلك فإنه بالضرورة الفحولية نافٍ للآخر. وهذا ما يحدث تماماً، فكل ثورة غير ثورته ليست بثورة، وكل بيئة غير بيئته ستوصف بأنها مهترئة و متعفنه، والكل متخلفون، والجماهير العربية جاهلة[41]. ولذا فإن قيمته في تعاليه، كما يحدد هو، ويقرر أنه فوق الشعب، متعالياً بذلك على الناس الموصوفين عنده بالجهل والتخلف، ليظل هو في عليائه وتفرده[42].

وينتهي إلى نهاية تشبه نهاية نزار قباني، حيث يرشح نفسه بعلاً كونياً ويتزوج العالم والأرض بين يديه امرأة[43]، حفيد قايين، ويصطفي الشبق من بين تقاليده، لكي يعطي الكون أسماءه وصفاته[44]، بعد إخضاع الكون للاستفحال. والجسد هو أطول طريق إلى الجسد[45].

هذا الشبق هو الغذاء الأسطوري للأب الفحل، وهذه هي سيرة المنظر الحداثي العربي الأكثر مقروئية بين النخبة الحداثية العربية، فأي حداثة هذه يا ترى...؟؟!!.

ـ 4 ـ

الخطاب اللاعقلاني (السحراني)

4 ـ 1 يحق لنا أن نتساءل عن الحداثة، كما يقدمها أدونيس،

---

(41) زمن الشعر ص ص 102، 129، 133، 134.

(42) السابق ص ص 95، 98.

(43) الديوان 530.

(44) هذا هو اسمي ص ص 39، 65.

(45) مفرد بصيغة الجمع 152، 173، 176.

وأي حداثة هذه..؟ ذاك لأن المشروع الأدونيسي محصور في الشعر وفي الشعرية، وبسبب هذا الحصر لم يستطع أدونيس أن ينفك من سلطة النسق الفحولي عليه. ولم يفعل ما فعله السياب ونازك الملائكة ومن جاء بعدهما من شعراء، ومن كتاب في السرديات بأنواعها، ممن تواجهوا مع النسق واخترقوا كتلته. بل إن أدونيس فعل الضد لما يمكن أن يكون ثورة حداثية تغييرية، وراح أدونيس بضاغط نسقي واضح يعيد صياغة المعنى النسقي العميق للثقافة العربية ذات الجذر الشعري والمتشعرن في نظام القيم ونظام السلوك الفردي. وانطلق من البعد ذاته ليمسخ المشروع الحداثي ويحوله إلى مسخ نسقي يرسخ الفردية والطبقية والمطلقية والتعالي ونفي الآخر، وتسخير المجاز لخدمة هذه التصورات.

ونجد عند أدونيس عداء خاصاً، وهو عداء نسقي، لكل ما هو منطقي وعقلاني، فالحداثة عنده لامنطقية ولا عقلانية، وهي حداثة في الشكل، وهو يصر على شكلانية الحداثة ولفظيتها، مع عزوف واحتقار للمعنى، وتمجيد للفظ[46]. ونحن نعرف أن النسق الثقافي يضع اللفظ كمرادف للفحل / الذكر، والمعنى يرادف المؤنث[47]، وهذا ما يفسر تعلق أدونيس باللفظ وحربه للمعنى، بما إنه حفيد الفحولة، وزعيم التفحيل.

والنص الحداثي نص سديمي، حسب وصف أدونيس له، وهو عبثي، ومناف للمنطقي، يقوم على انفصام بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه، وهو ذاتي ولغته انفعالية غير عقلية ولا

---

(46) زمن الشعر ص ص 14، 15.

(47) انظر كتابنا: المرأة واللغة 7، 18.

علمية[48].

وبما إن الشعر هو هذا الموصوف بهذه الصفات فإن الشعراء سيصبحون هم السحرة الجدد، وهذا هو وصف أدونيس لهم كشعراء للحداثة[49]. وهذا توصيف يعيد النموذج الجاهلي، أو النموذج / الأصل، كما يقول أدونيس، حيث السحري والعرّافي بوصف النص ضرباً من الكهانة والخوارقية الشخصانية. وهذه سمات تحقق نوعاً من الشعر الخالص والمتميز في خلقه الإبداعي، ولا شك، غير أنها لا تصلح أساساً لوعي حداثي جديد ينقض النسق أو يجدده. أولاً لتقليدية هذه الصورة وقدامتها المفرطة، ولم ينكر أدونيس هذه القدامة ولم يخف الرغبة في العودة إلى الأصل الجاهلي[50]. وهو بذا يسجل في ثقافتنا العودة الثانية إلى النموذج الجاهلي، بعد عودة الأمويين ومتابعة جيل المدونين العباسيين لمشروع احتذاء النموذج الجاهلي، مما يعني أننا ما زلنا في شواهد العودة والالتزام بشروط النسق والتسليم بها، وهذه ليست حداثة إلا على مستوى الشكل فحسب. ثم إن مجافاة المنطقي والعقلاني هي شرط شعري خالص وعتيق، وقد ينتج عنها شعر خلاب، لكنها لا تصنع وعياً حداثياً أو تحرراً نسقياً، لأن النسق لا يشتغل إلا في مثل هذه الخطابات، وهي وسائله السحرية لفرض شرطه من غير رقابة أو نقد، كما حدث لنا على

---

(48) زمن الشعر ص ص 18، 19، 20، 170.

(49) السابق 137.

(50) انظر بحثنا: ما بعد الأدونيسية، ضمن كتابنا: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

مدى قرون، وجاء أدونيس ليرسخ هذا الاستسلام المعرفي عبر تدجين الذوق وترويضه بإطعامه زاداً بائتاً من الطبخة النسقية إياها.

4 ـ 2 لا يملك علي أحمد سعيد، وقد دشن نفسه ليكون (أدونيس) الجديد إلا أن يتمثل شروط الفحل الأول، الفحل / الأب، ويتحلى بالسمات ذاتها ليصطنع منها خطابه الذي سنرى أنه خطاب سحراني، لا عقلاني، ولا منطقي، يترسم ويتوسم النماذج والرموز التي تحكي صفة البعل الأول. ومن هذه الرموز يأتي نموذج القرمطي، الذي يقدمه أدونيس كالتالي:

" قال القرمطي

أنا النور لاشكل لي

وقال: أنا الأشكال كلها ـ مفرد بصيغة الجمع، ص 78 ".

وقال: أنا الحجة والداعية، (ص 79)، ومثله يأتي البهلول لينشئ مع الشاعر سلطة الرغبات (ص 85)، ويعلن: أنا الصارية ولا شيء يعلوني. وهذا هو التمهيد الطقوسي لميلاد الطفل، الذي سيعلن أنه السيد الجديد: أدونيس. وسيجري تدشين الوعد المنتظر، من أجل لغة التفحيل:

" استغوِنا أيها السيد استدرجنا

قل لنا من كذّب ومخرق

من البلية

من خدع الجسد بنواميسه ـ ص 79 ".

هذه صورة ينتجها النسق متوسلاً برموز منتقاة حسب صفاتها المتوائمة مع مشروع الترميز النسقي. وهي تتضمن تغييب البعد

المنطقي ومن ثم إخضاع الخطاب إخضاعاً تاماً للبعد السحراني:

" تريد أن تعرف..؟
إذن، اجهل ما أنت
واجهل غيرك ـ ص 107 ".

وهذا شرط أولي، فلكي يجري تدشين الشخصية المتشعرنة بصفات النموذج النسقي لا بد من إفراغها من شرطها الفطري والطبيعي، ولا بد لها أن تجهل ما هي وتجهل غيرها، لتكون مادة بكراً تقبل التشكل المقترح، وحينها سيتسنى تحويل علي أحمد سعيد ليكون أدونيس. وسيتسنى أن تكون (أنا = أنا) ـ ص 12 ". والأنا هنا هي الذات التي سردنا سماتها في المبحث السابق. مما يحيلها لتكون هي الأصل وهي النقيض، أي النقيض لنفسها وضد نفسها في عبثية صوفية هائمة، لا شيء فيها غير جماليتها الشعرية الخلابة، مع شيء غير قليل من التقليدية المغرقة في تقليديتها بوصفها صورة نسقية مكررة. فهي: أنا الموت، وأنا التموج، وأنا سماء وأتكلم بلغة الأرض.. (ص 65)، وما إلى ذلك من معجم الصفات الفحولية التي يرثها أدونيس عن أجداده، من جرير والفرزدق وأبي تمام والمتنبي، كما رأينا في الفصل الرابع.

وتنتهي الحكمة في هذا الخطاب السحراني كالتالي:

"تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الطبيعة
أتحول إلى طبيعة ثانية
وتنزلق بين فخذي النباتات
كل حجر حارس يسهر معي
وأدخل في أبعاد ترشح من شقوقها البخارات

حيث تطبخ الحجارة
تكون منها الأمواج المختومة
وفلك الرياح والمصابيح
وتكون السيمياء والحكمة»[51]

****

« الحياة أن تتماوت
أن تكون منذ البدء، الميت ـ الحي
الحي ـ الميت ـ»[52].

وبعد هذا كله يتحول أدونيس إلى شاعر غنائي مغرق في غنائيته، كما نجد في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع)، الذي يحمل البيان الختامي لخطاب التفحيل، وتتصدره عبارة (صياغة نهائية) وفيه تتجلى أدق سمات الأب الفحولي الجديد، وهو أب تحركه الرغبة والسلطة والشبق، ويتغنى بتفرده وتعاليه، ويصطنع لذاته قيمة أسطورية سحرانية خالصة الوجدانية[53].

وهذه هي أقصى (وأجمل..؟) حالات الشعرية الخالصة، التي يدركها أدونيس ويتغنى بها:

« منذ أسلمت نفسي لنفسي وساءلت:
ما الفرق بيني وبين الخراب..؟

(51) مفرد بصيغة الجمع 173.
(52) السابق 145، وانظر ص ص 55، 65، 131، 139، 145، 146.
(53) السابق 107، 131، 139، 145، 152، 173، 176.

عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر:

لا جواب»[54]

هذه هي الحالة الشعرية السحرانية الأقصى والأجمل حيث اللاجواب، وهي حالة شعرية خالصة، ولكنها ليست حالة وعي حداثي، مما يترجم المشروع الأدونيسي إلى مجرد تغيير شكلي ظاهري، لا يمس الجوهر ولا يغير في مسارات النسق المهيمن بل يستجيب له ويسلم به.

إن لعبة الترميز تكشف عن مضمرها النسقي، ونحن نتذكر كيف جرى توظيف شخصية البهلول في (الروض العاطر) توظيفاً لا عقلانياً يجرد الجسد من كل مقوماته المعنوية ويقلصه إلى كائن شهواني شبقي خالص الشبقية، ويتحول الرجل إلى عضو الذكورة، وتتحول الأنثى إلى جسد شهواني، حسب طلب النسق الذكوري الذي تصدر عنه ثقافة الكتاب وقراء الكتاب[55]، بينما شخصية البهلول تتحول عند أدونيس لتمثل الفحل بخطابه السحراني، حسب مواصفات النسق المتشعرن. وكلا الفعلين، فعل الروض العاطر وفعل أدونيس يصدران عن الشرط النسقي ومتطلباته.

- 5 -

رجعية الحداثة

5 ـ 1 هناك فكرتان مركزيتان تترددان لدى أدونيس بشكل

---

(54) كتاب الحصار 79.

(55) مفرد بصيغة الجمع 184، 200، 212 ـ 239.

متواتر، ويعاود ترديدهما عقداً بعد عقد، تشير إحداهما إلى أن الحداثة تغيير في الشكل، وأن شكل القصيدة هو القصيدة. وتشير الأخرى إلى أن لا حداثة في الثقافة العربية إلا في الشعر، أما المجالات الأخرى الاجتماعية والفكرية والسياسية فلم تلامسها الحداثة، ولم تتحدث.

ونحن لو تأملنا هاتين المقولتين المركزيتين لدى أدونيس وربطنا بينهما وبين ما قلناه في المباحث السابقة عن الخطاب السحراني الذي يتأسس عليه المشروع الأدونيسي، فإننا لن نعجز عن كشف علاقات السبب والنتيجة في هذا الذي يتحدث عنه أدونيس، ذلك لأن الشعر، مذ كان هو الأساس الذي انبنت عليه حداثة أدونيس، ما كان ليكون إلا عودة أخرى للأساس الشعري في تكوين الشخصية العربية. ونحن نعرف، من عرضنا السابق في الفصلين الثالث والرابع، ما تسببت به عمليات شعرنة الذات العربية، وشعرنة القيم، من تركيز على الذاتية، والمطلقية والتعالي، والأنا المتضخمة، وتحويل القيم من بعدها الإنساني إلى بعد مصلحي ذاتي، تتحكم فيه عناصر السلطة والقوى، واستذلال الفرد لنفسه في سبيل تحقيق غاياته التي صارت غايات فردية. ولم يعد للغايات العامة، وطنية كانت أو إنسانية، من وجود في الخطاب المتشعرن.

هذه هي الصورة العامة للنسق الشعري الفحولي برموزه الكبرى كأبي تمام والمتنبي وغيرهما ممن لهم الحظوة القرائية والاستقبال التاريخي المتصل. وكانت ثورة القصيدة الحرة وتمثلها على يدي امرأة يافعة، كانت مناسبة ثقافية فريدة لاختراق الهيمنة

النسقية وفحوليتها الصارمة، وتهشيم عمودها. وقد تحقق في ذلك بعض الإنجازات المهمة، كما وضحنا في كتاب (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف)، غير أن الثقافة تملك حيلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها، خاصة المترسخ منها، ولم تعدم الثقافة رجالا يطلعون علينا من رحم الخطاب وفي العام ذاته، حيث تزامن ظهور نزار قباني مع ظهور حركة القصيدة الحرة، عام 1947، وفي ذلك أجابت الثقافة على مشروع تأنيث الشعر بجوابين، أحدهما من نزار كمشروع للاستفحال، ومن بعده أدونيس كمشروع للتفحيل، ولكل واحد منهما جمهوره العريض المتحرك بدوافع النسق، وهي دوافع فحولية متأصلة بين الجمهور العريض المتجاوب مع نزار، والنخبة الحداثية المتفاعلة مع أدونيس. ولأدونيس خطورته النسقية بما إنه يعتمد على التنظير مثل اعتماده على الإبداع، وهما عنده في حال تجانس تام وتطابق خالص مما يدل على مدى تغلغل النسق في ضمير أدونيس، ومدى إخلاصه لرسالته في تفحيل الثقافة. والواقع أننا هنا ننسب لأدونيس دوراً مماثلا للدور الذي لعبته الحقبة الأموية في إعادة الحياة للنموذج الجاهلي، وأدونيس يعيد الفعلة نفسها حيث يستلهم النموذج الجاهلي، الذي يسميه بالنموذج الأصل[56]، ويركز على أصوليته. ومن ثم فهو يتمثل قيم هذا النموذج الأصل في سماته النسقية الفحولية، كما مثلنا هنا.

---

(56) انظر كتابنا: تأنيث القصيدة حيث ناقشنا هناك أصولية أدونيس، في فصل بعنوان: ما بعد الأدونيسية.

5 ـ 2 يدرك أدونيس هامشية الحداثة، وعجزها عن تحقيق إنجاز نوعي في الأنساق الذهنية العربية، ويقول إننا ندرك مشكلة الحداثة في الواقع العربي " حين نتذكر فشلنا أو تقصيرنا في إحداث الجوانب الأخرى من الثورة: في العلوم الرياضية، والعلوم الطبيعية، والعلوم الإنسانية الأخرى، وبخاصة الاقتصادية. فعلى الرغم من المغامرة المدهشة التي قام بها بعض أسلافنا، كل في مجاله، لم نقدر أن ندخل الفلسفة، مثلا، بالمعنى الدقيق، في بيئتنا الثقافية. وما ينطبق على الفلسفة ينطبق على العلم أيضاً. وفي هذا الفشل ما قد يفسر بقاء ما نجحنا فيه على هامش الحياة العربية: التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية. وما يبدو من الشعر أنه في متن الحياة العربية، كما يتوهم بعضهم، ليس إلا صيغة من النثر الموزون، إنه تفريع وتنويع بالمعنى الاجتماعي، على الأدب الموروث بالمعنى التقليدي. "[57]

يقول أدونيس هذا الكلام / الاعتراف، وهو كلام أو اعتراف شجاع وصادق، ولا شك، غير أنه كلام متلبس بالداء ذاته، مما يجعله لا يرى العلة، ويقف عند حدود الأعراض وعلامات الداء، وذلك لأنه ما زال يقرأ الحدث بعيون الشاعر المنبهر بسلطانية الشعر، ولم يقرأ الحادثة بعيون الناقد، وبالأخص عيون النقد الثقافي، وكلنا مثله حيث ظلت الشحنة الشعرية تحتل بصيرتنا مثل احتلالها لذائقتنا، و من ثم ظللنا نعتقد أن العلاج هو في الشعر ومزيد من الشعر ـ أي نداوي أنفسنا بالتي كانت هي الداء، حسب القانون الشعري القديم، كما سنه أبو نواس ـ دون أن ندرك أن

(57) صدمة الحداثة 270 ـ 171.

هذا هو ما ظل يحبس وجودنا في خيمة الشعرنة للذات وللذهن. ولا عجب هنا أن تكون الحداثة على هامش الوجود العربي، وتظل خارج إطار الفعل والتفاعل الحي والتغيير الجذري. حتى إن هزيمة الأمة في حزيران 1967 لم تغير الشعر، كما يقرر أدونيس[58]. والأمر في رأينا ليس في أن الشعر لم يتغير مع هذه الحادثة الفادحة، فحسب، بل إن الشعر هو ما حجب فرص التغيير، لا سيما الشعر حسب التصور الأدونيسي الذي يستعيد النسق ويستلهم شرطه ويتمثل نموذجه، في حال عمى ثقافي مطبق، اشتركنا كلنا فيه، أعني أولئك الذين قبلوا بهذا النمط التحديثي، ودافعوا عنه وسوقوه نظرياً وكتابياً.

ومن هنا كانت الحركات التحررية العربية غير ثورية إلا في ظاهر دعواها، وكان تحويل قيم الثورة والحرية والوطنية لتكون في خدمة الزعيم / الأب، الذي هو الفحل الاجتماعي المتمثل لنموذج الفحل الشعري، في القديم وفي الحديث. وهو النموذج الذي لم تنتقده الحداثة ولم تخرج عليه، بل تمثلته ومثلته أشد تمثيل. لذا كيف نتوقع حداثة اجتماعية وفكرية إذا ما كان النموذج المحتذى هو نموذجاً شعرياً/ فحولياً/ رجعياً. يقوم على إحلال فحل محل فحل، كما هو لب الدعوى الأدونيسية، ويضع الشاعر في الأصل محل الشعر، كما يقرر أدونيس، وكأنما يضع الزعيم الفحل محل الوطن، ويضع الذات محل الموضوع، ويقول صراحة: أنا الشاعر، إذن: أنا الثورة، ويضع الحق مع الشعر،

---

(58) زمن الشعر 65.

ويضع الشكل محل السؤال[59]. وهذا كله مؤشر على المنظومة النسقية التي جعلت الثورة هي الفرد واختصرت التاريخ والمكان في اسم طقوسي، لا يختلف فيه الشاعر، بصفاته النسقية عن الطاغية السياسي والاجتماعي، في الفردية المطلقة والقطعية، والاثنان زعيم أوحد، وهذا يستنسخ نموذج ذاك.

5 ـ 3 يبلغ إيمان أدونيس بالشعر كقيمة مطلقة حداً مخيفاً فعلاً، إذا ما تمعنا فيه، بعيداً عن الانفعال الشعري، كما هي عادتنا الموروثة عن الذات المتشعرنة، وأخذنا في مبدأ النظر النقدي الثقافي. وكم كنا نتغنى بكوننا الأمة الشاعرة، وهي الصفة التي راح أدونيس يتباهى بها في خطبة له عصماء شعرية ألقاها في أمريكا، حيث جعل الشعر هو الجوهر وهو الكون، ومن ثم صرنا في زعمه أكثر تقدماً من أمريكا، وصرنا في صفوف الأمم المتقدمة لأننا شعراء وأسياد كلام، حسب ما تقول كلماته، ولا ينسى هناك أن يضع نفسه في الذي يسميه (هذا الموت العظيم الذي يلازمنا خلية خلية)، وهو الشعر والسحر، وهذا عنده هو المجد الأعظم، وهو الحضور الساحق الغامر، الذي لا يُغلب ولا يُرد[60]. يقول هذا بعد سنوات من حزيران 67، وكأن الشعر ليس فقط لم يتغير بل إنه ما زال يملأ عقل الشاعر مثلما يملأ عقل السياسي بالوهم الجميل (...؟!)، أو لنقل بالموت العظيم، كما سماه عراف الحداثة ذات الخطاب السحراني، خلاّب العقول..!.

---

(59) انظر السابق 78، 117، 316، وصدمة الحداثة 282، 287، 309.

(60) زمن الشعر 182.

هذه الروح المتشعرنة التي لا تسمح للذات بأن تنمو من فوق ظرفها، ولا تسمح لها بأن ترى بعين ناقدة لذاتها، هي نفسها لدى صاحبها، وكما رأينا أن نزار قباني ظل على مدى خمسين سنة هو هو لم يتغير، وظل يكرر أخطاءه التي ظل يسميها بذنوبه الجميلة، فإن أدونيس، أيضاً، ظل هو هو يقول ويدور حول نموذجه النسقي، مع تغييرات لا تتجاوز الشكل واللفظ، وانظره في مطلع حياته يقول[61]:

صدري مع الشمس، فأي الذرى
مر بها صدري ولم تكبر ؟
ما لي أنا ؟ والفجر محفورة
عيناه في حقلي وفي بيدري
وتخطر الشمس ولولا غدي
لم تطلع الشمس ولم تخطر

هذه أبيات لو بحثنا لها عن قائل آخر غير أدونيس لو جدنا آلاف الشعراء ممن يمكن أن ننسبها إليهم، حتى ليمكننا أيضاً أن ننسبها لأي واحد حتى ولو لم يكن من الشعراء الرسميين، مما يعني أنها نص يخرج من أعماق المضمر النسقي. وهي لا تعدو أن تكون شعاراً مكرراً نرى أمثاله في كلام الزعيم الأوحد الذي يؤمن بأنه عماد الكون وأنه ضروري لاستمرار الحياة في دورتها، وأن لا سواه، ولا آخر بإزائه. هذا هو النموذج الفحولي شعرياً واجتماعياً، يتساوى في ذلك الخطاب الحداثي مع الخطاب

---

(61) الديوان 78.

التقليدي. وكما أن أدونيس ابتدأ حياته نسقياً، فإنه ظل يكرر نسقيته طول حياته، بصيغة أو أخرى إلى أن وصل إلى صيغته النهائية في (مفرد بصيغة الجمع) حيث نطق الفحل بحكمته النسقية وأعلن تفحيل الحداثة، ومن ثم تهميشها وعزلها عن مجال الفعل.

وهذه الأبيات لأدونيس لا تنتسب للذات القائلة بقدر ما تتكلم بلسان النسق، حالها كحال أبيات لليلى الأخيلية، إذا قرأناها سنرى أنها لا يمكن أن تصدر عن امرأة، أو تتحدث عن أنثى بقدر ما تتحدث عن حس فحولي صارخ، ومنها قولها[62]:

نحن الأخايل لا يزال غلامنا حتى يدب على العصا مشهورا

تبكي الرماح إذا فقدن أكفنا جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا

ولنحن أوثق في صدور نسائكم منكم إذا بكر الصراخ بكورا

وهذا شعر من الممكن نسبته إلى أي شاعر فحل، في حين يصعب تصور صدوره عن امرأة، مما يعني أن الشعر تعبير عن الشرط النسقي أكثر مما هو تعبير عن الذات الشاعرة، تماماً كما هي الحال في الأبيات السالفة عن أدونيس، وسائر الصيغ النسقية التي أشرنا إليها في هذا البحث.

5 ـ 4 ومن استخلاص النموذج الشعري الذي تفضي إليه مقولات أدونيس نستطيع أن نحدد السمات التالية لهذا النموذج الأدونيسي:

أ ـ مضاد للمنطقي والعقلاني.

ب ـ مضاد للمعنى، وهو تغيير في الشكل ويعتمد اللفظ.

---

(62) الأغاني 10 / 76. وانظر الحماسة 2 / 393.

ج ـ نخبوي وغير شعبي.
د ـ منفصل عن الواقع ومتعال عليه.
هـ ـ لا تاريخي.
و ـ فردي ومتعال، ومناوئ للآخر.
ز ـ هو خلاصة كونية متعالية وذاتية.
ح ـ يعتمد على إحلال فحل محل فحل، سلطة محل سلطة.
ي ـ سحري، والأنا فيه هي المركز.

هذه سمات شعرية استخلصناها من مقولات أدونيس في توصيفه لنموذجه الحداثي، وهي سمات شعرية خالصة الشعرية، وقد تصنع شعراً جميلاً وخلاباً، لكنها لا تضيف شيئاً جديداً جدة جوهرية إلى الثقافة العربية، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به يقوم على هذه الأسس، وهي أسس خالصة الشعرية، ولقد تشبعت الذات العربية بها منذ الأزل، وهي في عرفنا ما أسهم في شعرنة الشخصية العربية، وصبغها بالصبغة الشعرية، حتى صار النموذج الشعري هو الصيغة الجوهرية في المسلك والرؤية، مما سمح للنسق الفحولي التسلطي والفردي بأن يظل هو النهج والخطة.

وبما إن أطروحة أدونيس تدور حول هذا النموذج النسقي وتصدر عنه فإنها لا يمكن أن تكون أساساً للتحديث الفكري والاجتماعي. وملاحظة أدونيس على غياب الحداثة في البعد الاجتماعي والفكري صحيحة بالضرورة، والسبب فيه وفي نموذجه الذي هو نموذج مغرق في رجعيته، وإن بدا حداثياً، وادعى ذلك، إنها حداثة في الشكل وحداثة فردية متشعرنة، فيها كل سمات

النموذج الشعري، بجماليته من جهة، وبنسقيته من جهة ثانية. إنها تعيدنا مرة أخرى إلى كائنات بلاغية، تعيش الموت العظيم الذي يلازمنا خلية خلية، كما يقول أدونيس بصدق غير شعري، هذه هي الحداثة: الموت العظيم، الموت في البلاغة والجماليات، واعتماد الذات مركزاً، والحق مع السيد الأب، والشاعر فوق الشعر، وأنا الحجة والداعية.

وما كان مشروع أدونيس إلا مشروعاً في تغيير المجاز، فحسب، ولم يغير في (الحقيقة)، وقد ظلت الحقيقة الشعرية عنده كما هي نسقياً لم تتغير، ولقد أشار أدونيس إلى أن أبا تمام لم يخرج على الأصول الشعرية القديمة، وأن ثورته كانت ثورة في أشكال التعبير فحسب، وكذلك أشار إلى تجربته هو ويوسف الخال بأنها عودة إلى الأصول الجاهلية تحديدا، وأنها أصل يتوازى مع تلك الأصول. وهذه خلاصة تضاف إلى مستخلصاتنا عن المشروع الأدنيسي بخطابه السحراني، خلاب العقول. الذي لن تخفى علينا أسباب بقائه على هامش الحياة العربية، وعدم تأثيره في تحديث الفكر والمجتمع، كما قال أدونيس، مذ كان خطاباً مضاداً للمنطقي ومغرقاً في فرديته وتعاليه، ومتشبثاً بمجازه السحري.

هذا هو الخطاب السحراني المتضاد مع العقلاني والرافض للمنطقي...! هذا هو خطاب الحداثة. فأي حداثة هذه...؟؟!!.

المراجع

أولاً ـ المراجع العربية

1 ـ الآمدي: الموازنة، ت / محمد محيي الدين عبد الحميد، السعادة، مصر 1959.

2 ـ الأبشيهي: المستطرف، ت / عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت 1981.

3 ـ ابن رشيق: العمدة، ت / محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.

4 ـ ابن الرومي: ديوانه، ت / حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.

5 ـ ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ت / محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974.

6 ـ ابن فارس: الصاحبي، ت / السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1977.

7 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت / د. قويبه، بريل، لايدن / هولاندا 1904.

8 ـ ابن اللحام: المختصر في أصول الفقه، ت / محمد مظهر بقا، مركز البحث العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة 1980.

9 ـ ابن المقفع: الأدب الصغير والأدب الكبير، دار صادر، بيروت د. ت.

10 ـ أبو تمام: الحماسة، ت / محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة صبيح، القاهرة 1955.

11 ـ أبو تمام: ديوانه، ت / محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1964.

12 ـ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت / أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت 1953.

13 ـ أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت 1971.

14 ـ أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت 1979

15 ـ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1987.

16 ـ أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت 1988.

17 ـ أدونيس: هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت 1988.

18 ـ الأصفهاني: الأغاني، دار الفكر، القاهرة، ومكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د. ت.

19 ـ الأصمعي: كتاب فحولة الشعراء، ت / توزي، دار الكتاب الجديد، بيروت 1971.

20 ـ امرؤ القيس: ديوانه، ت / حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1959.

21 ـ الباقلاني: إعجاز القرآن، ت / السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر 1977.

22 ـ البحتري: ديوانه، ت / حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر 1973

23 ـ البطل / علي: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت 1980.

24 ـ بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة، عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر 1968.

25 ـ التبريزي: شرح المفضليات، ت / علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت.

26 ـ الثعالبي: ثمار القلوب، ت / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1985.

27 ـ الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت / عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1964.

28 ـ الجاحظ: البيان والتبيين، ت / فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت 1968.

29 ـ الجرجاني / عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت / محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1966.

30 ـ جرير: ديوانه، دار صادر / دار بيروت، بيروت 1960.

31 ـ جوزو / مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت 1981

32 ـ الحصري القيرواني: زهر الآداب، ت / زكي مبارك، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1953.

33 ـ الحطيئة: ديوانه، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.

34 ـ الرازي / فخر الدين: الفراسة، ت / مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة 1987.

35 ـ الربداوي / محمود: كشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض 1999.

36 ـ الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1965.

37 ـ ستيتكيفيتش / سوزان: أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.

38 ـ شوقي / أحمد: الشوقيات، مطبعة الاستقامة، القاهرة 1961.

39 ـ الصولي: أخبار أبي تمام، ت / خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ت.

40 ـ ضيف / شوقي: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، د. ت.

41 ـ عبد الحميد الكاتب: رسالة إلى الكتاب، ت / عبد العزيز

الرفاعي، المكتبة الصغيرة، الرياض 1973.
42 ـ عبد الرحمن / طه: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.
43 ـ العجلي / أبو النجم: ديوانه، ت / علاء الدين أغا، النادي الأدبي، الرياض 1981.
44 ـ العسكري / أبو هلال: كتاب الصناعتين، ت / علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1952.
45 ـ عصفور / جابر: زمن الرواية، دار المدى، دمشق 1999.
46 ـ الغذامي / عبد الله: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1997.
47 ـ الغذامي / عبد الله: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.
48 ـ الغذامي / عبد الله: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.
49 ـ الغذامي / عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.
50 ـ غرونباوم / غوستاف: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت 1959.
51 ـ الفرزدق: ديوانه، ت / عبد الله إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1936.

52 ـ قباني / نزار: طفولة نهد، الكتب التجاري، بيروت 1964.

53 ـ قباني / نزار: أحلى قصائدي، منشورات قباني، بيروت 1971.

54 ـ قباني / نزار: الرسم بالكلمات، منشورات قباني، بيروت 1973.

55 ـ قباني / نزار: قصتي مع الشعر، منشورات قباني، بيروت 1979.

56 ـ قباني / نزار: ما هو الشعر، منشورات قباني، بيروت 1981.

57 ـ قباني / نزار: كتاب الحب، منشورات قباني، بيروت، د. ت.

58 ـ قباني / نزار: مئة رسالة حب، منشورات قباني، بيروت، د. ت.

59 ـ القرشي / أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميرية الكبرى، ببولاق، مصر 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت).

60 ـ القرطاجني / حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت / محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

61 ـ قصاب / وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي، دار العلوم، الرياض 1980.

62 ـ المبرد: الكامل، ت / زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي

الحلبي، القاهرة 1936.

63 ـ المتنبي: ديوانه، وضعه البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1930.

64 ـ المسعودي: مروج الذهب، ت / محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1958.

65 ـ المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ت / علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965.

66 ـ المسدي / عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طربلس / تونس 1982.

67 ـ مفتاح / محمد: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.

68 ـ الميداني: مجمع الأمثال، ت / محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د. ت.

69 ـ النابغة: ديوانه، ت / شكري فيصل، دار الفكر، بيروت 1968.

70 ـ الوردي / علي: أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن 1994

ثانياً ـ المراجع الإنجليزية.

1 - Ashcroft and others : Post - colonial studies reader , Routledge , London and New York 1999.

2 - Barthes , R : The Pleasure Of The Text. tra. R. Miller, Hill and Wang , New York , 1975.

3 - Baudrillard : Selected writings ed. by :M. Poster, Stanford Univetsity Press, Stanford , California 1989.

4 - Bauman , R.(ed) :. Folklore , Cultural performances , and Popular Entertainment. Oxford University Press. Oxford. 1992.

5 - bhabha , h. k. : the location of culture. Routledge , London and New York , 1997.

6 - Childs , P , and Williams , P : An Introduction to Post Colonial Theory , Prentice Hall Harvester Whearsheaf , London , 1997.

7 - Childers , J. and G. Hentzi : Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism , Columbia University Press , New York , 1995.

8 - Culler , J. : Literary Theory , Oxford University Press, Oxford , 1997

9 - During , S. (ed) : The Cultural Studies Reader , Routledge , London and New York , 1995.

10 - Easthope , A. : Literary Into Cultural Studies , Routledge , London , 1991.

11 - Fish , S. : Is There a Text in This Class ? Harvard University Press , Cambridge , Massachusetts , 1980.

12 - Flynn , E. and P. P. Schweickart. ed. Gender and Reading , The Johns Hopkins University Press , Baltimore , 1986.

13 - Foucault , M : Politics , Philosephy , Culture Routledge , London , 1988.

14 - Geertz , C : The Interpretation of Cultures , Basic Books , 1973.

15 - Gordon , A. F. and Newfield , C. (ed.) : Mapping Multiculturalism , University of Minnesota Press , 1993.

16 - Gran , P : Beyond Eurocentrism , Syracuse University Press , 1996.

17 - Greenblatt , S : Renaissance Self -- Fashioning , The Univerity Of Chicago Press , Chicago , 1984.

18 - Greenblatt , S: Shakespearean Negotiations , University Of California Press , Berkeley , 1988.

19 - Grossberg , L : We gotta get out of this place , popular conservatism and postmodern culture , Routledge , New York and London , 1992.

20 - Hamilton , P : Historicism , Routledge , London , 1996.

21 - Hoggart , R. : The Use of Literacy , Penguin , Harmondsworth , 1990

22 - Jameson , F : The Cultural Turn , Verso ,London and New York , 1998.

23 - Killner ,D : Media Culture Routledge , London and New York , 1995.

24 - Lakoff ,G. and M. Johnson : Metaphors We Live By , The University Of Chicago Press , Chicago , 1980.

25 - Leitch , V. B : Cultural Criticism , Literary Theory , Poststucturalism , Columbia University Press , New York , 1992.

26 - Lerner , M : The Politics Of Meaning , Wesley Publishing Company , New York , 1997.

27 - Lyotar , J. F : The Postmodern Condition , Univesity

of Minnesota Press , Minneapolis ,1989.

28 - Rorty , R : Objectivity , Relativism , And Truth , Cambridge University Press , Cambridge , 1991.

29 - Rosenau , P. M : Post -- Modernism And The Social Sciences , Princeton University Press , Princeton , 1997.

30 - Ross , A : NO Respect , Intellectuals and Popular Culture , Routledge , New York and London , 1998.

31 - Russel , B : History Of Western Philosophy , Unwin University Books ,London , 1975.

32 - Said , E. W. : Orientalism , Vintage Books , New York, 1979.

33 - Said. E. W. : The World , The Text , And The Critic , Harvard University Press , Cambridge , Massachusetts, 1984.

34 - Said. E. W. : Culture And Imperialism , Chatto and Windus , London , 1993.

35 - Shattuck , R. : Forbidding Knowledge , st. Martin press New York , 1989.

36 - Singh , G : Western Poetics and Eastern Thought , Ajanta Publication , Delhi , 1984.

37 - Soderholm , J. (ed) : Beauty and the Critic , Aesthetics in an age of Cultural Studies , The University of Alabama Press, 1997.

38 - Spivak ,G. C : A Critique of Postcolonial Reason , Harvard University Press , Cambridge , Massachuetts , 1999.

39 - Storey , J.(ed).: What Is Cultural Studies , Arnold ,

New York , 1996.

40 - Thomas , B : The New Historicism , Princeton University Press Princeton , 1991

41 - Vattimo, G. The End Of Modernity , Polity , London , 1988.

42 - Veeser. H. A (ed.) : The New Historicism , Routledge, London , 1989.

فهرس الموضوعات

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985، (الرياض 1989، طبعة ثانية) و (دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة، 1993 طبعة ثالثة) و (الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، طبعة رابعة).

2 ـ تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت 1987.

3 ـ الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987، و (دار الأرض، الرياض 1991، طبعة ثانية) و (مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، الرياض 1999، طبعة ثالثة).

4 ـ الموقف من الحداثة، دار البلاد، جدة 1987 (الرياض 1992، طبعة ثانية).

5 ـ الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت 1991.

6 ـ ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1992، و (دار سعاد الصباح، الكويت /

القاهرة 1993، طبعة ثانية.

7 ـ القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994.

8 ـ رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي الشركة السعودية للأبحاث، جدة 1994. (مركز الإنماء الحضاري ـ حلب 2000).

9 ـ المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994.

10 ـ المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996 (طبعة ثانية 1997 عن الدار نفسها).

11 ـ ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.

12 ـ حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.

13 ـ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.



عبد الله الغذّامي

النقد الثقافي

هل الحداثة العربية حداثة رجعية...؟

وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية...؟

وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و (صناعة الطاغية)...؟

هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها ـ وحق لنا ـ لمدة قرون...؟

هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة ـ بما إن أهم ما فيها هو الشعر ـ وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم...؟؟

في هذا الكتاب مسعى للكشف عن الأنساق الثقافية العربية المتشعرنة، وما يمكن أن ننسبه للذات الشاعرة من عيوب ظللنا في غفلة عنها حتى صارت حداثتنا حداثة رجعية بما إنها حداثة توسلت بالنموذج الشعري، الذي هو نموذج نسقي معيب، لدرجة أن رجالاً مثل أدونيس ونزار قباني، ومن قبلهما أبو تمام والمتنبي، سوف يتكشفون عن مضمر رجعي نسقي، وإن ظهروا على السطح مبدعين ومجددين، وظلوا يدعون ذلك، وكنا معهم نصدق ونصادق، ولكن السؤال الآن هو: هل للنقد الثقافي، كبديل عن النقد الأدبي، أن يكشف لنا عما ظللنا في عمىً عنه، وظللنا نجتره لقرون وأذواق...؟

هذا هو سؤال هذا الكتاب.

لوحة الغلاف: منحوتة لجياكوميتي «الأنف».

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب